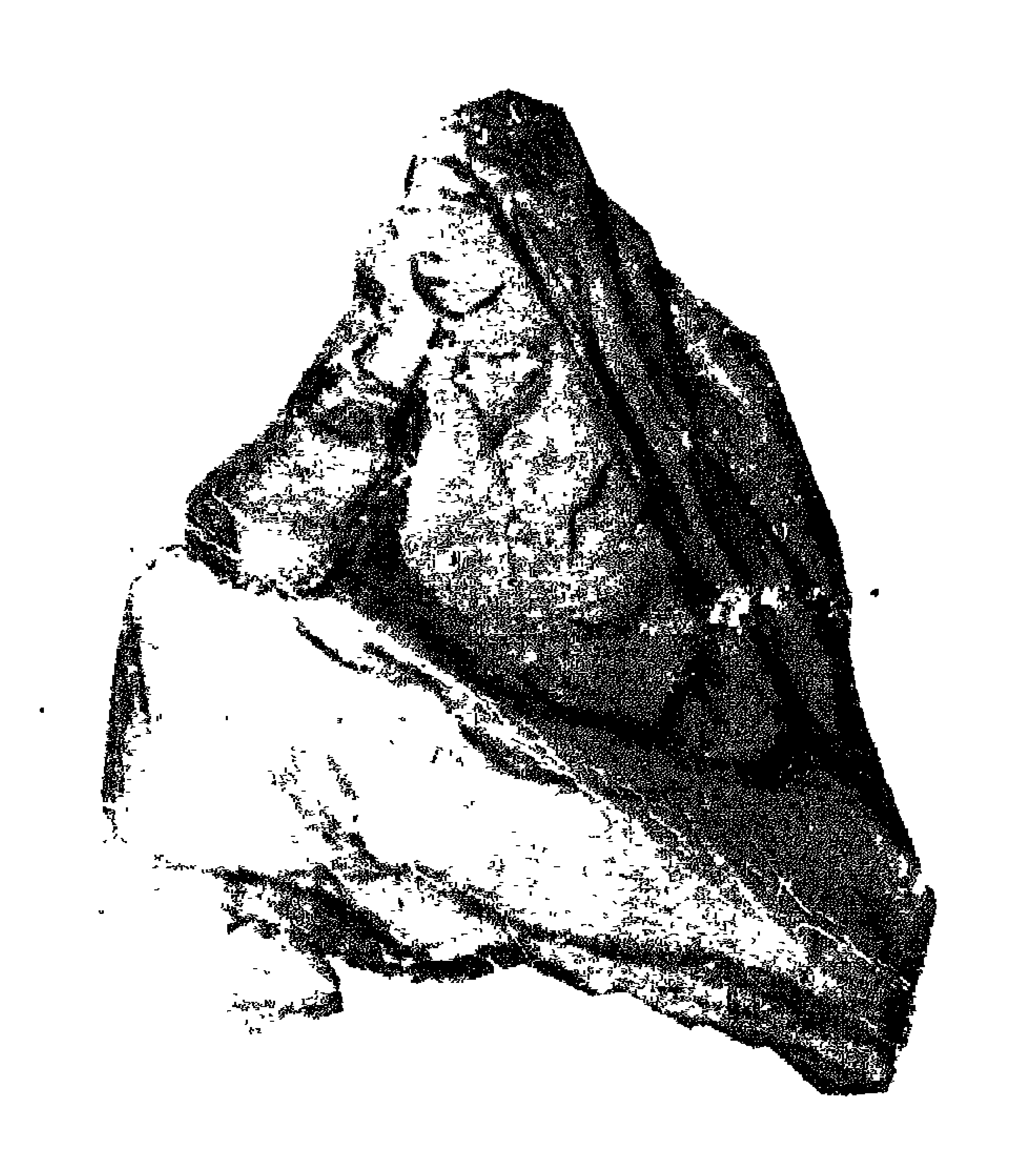
**الكتـــاب الأول**

المجلس الأعلى للثقافة



# ملامح وأحوال

ناصر عراق

التصميم الأساسى للغلاف للفنان محيى الدين اللباد + أحمد اللباد

لوحة الغلاف : الفنانة تحية حليم

الكتاب الأول

- ٣٦ -

# ملامح وأحوال

## قراءة فى الواقع التشكيلى المصرى

ناصر عراق




٢٠٠٠

## إهداء

كان كريم القلب ... عفيف النفس
واســــــع الثقافة ... متقد الذهن
وكان يعشق الحكمة وصوتيّ
أم كلثوم وعبد الوهاب
أما حظه من التعليم الرسمي
فكان شحيحاً
وكان يتقن الرسم إتقاناً
بالنسبة لي .. كان المعلم الأول
إلي ذكري أبي .

ناصرعراق

## مبتدأ

عندما شاهدت أحد الفنانين اللامعين يجمع لوحاته بعد انتهاء المعرض ، وغربان الأسى تنهش صدره ، ظننت أن هذا يعود لعدم تمكنه من بيع أى لوحة ، فسألته .. هل عدم البيع جارح لهذا الحد ؟ رد بسرعة .. لا ... ، وإن كنت أفضل أن يقتنى الناس لوحاتى ، ولكن المرارة تنبع – هكذا قال لى – من أننى طوال خمسة عشر يوماً هى مدة المعرض ، لم أسعد برؤية زائر واحد بعد يوم الافتتاح !!

هذه هى القضية إذن ... حركة إبداع تشكيلى متنامية ، لاتجد من يتفاعل معها ويستجيب لها بالقدر الكافى ، فى حين أن الفنان الذى حالفه الحظ ، ويقوم بزيارة معرضه عدد كبير من الناس ، يفاجأ بأسئلة من نوع .. ماذا تريد أن تقول هذه اللوحة ؟ وماذا تعنى هذه الألوان .. إلى آخر هذه الأسئلة . إذن المشكل يكمن فى عدم القدرة على فهم وإحساس الفنون التشكيلية ، أو بمعنى آخر ، خفوت حسن النقد التطبيقى الذى يفسر ويقيمّ الأعمال التى تتزايد من عام إلى آخر ، علاوة على هوجة المصطلحات التى تنهمر فوق الرؤوس محدثة بلبلة لاحد لها مثل العولمة ، والحداثة وما بعدها ...إلخ مما يجعل فنوننا وهويتنا معرضة لخطر المحو والإزاحة ، بسبب سوء فهم هذه المصطلحات ، وعدم القدرة على قراءة السياقات والشروط التى ظهرت فيها .

ويمثل هذا الكتاب محاولة لفهم الأسئلة التى يطرحها الواقع التشكيلى المصرى ويسعى لتقديم إجابة عليها مستخدماً منهج النقد

التطبيقى فى قراءة أعمال عدد من الفنانين المصريين الذين يعزفون - كل حسب ثقافته وموهبته ورؤاه - على لحن الهوية القومية وتدعيمها ، والذين أتيحت لى فرصة التواصل مع أعمالهم خاصة المنجزة حديثاً .

وقد تضمن الكتاب أيضاً ، قراءة فى أعمال الفنان السورى « منير الشعرانى » حيث مثلت إقامته الممتدة فى مصر ونشاطه الكثيف بها رافداً مهماً فى الواقع التشكيلى المصرى والعربى . كما حاولت أن أقدم قراءة لمعرض « الفن الإيطالى فى التسعينات » الذى زار القاهرة عام ١٩٩٧ ، لأنه يفضح الكثير من المغالطات والأكاذيب التى يروج لها البعض ، من خلال المقابلة بين فهم فنانى إيطاليا للتيارات الحديثة وعلاقاتها بالهوية ، وبين فهمنا المغلوط لها .

وتبقى فى النهاية محاولة تسليط الضوء على فن دأب النقد على إهماله ، و هو الرسم الصحفى التوضيحى .

وأخيراً ، عسى أن يحرّك هذا الكتاب المياه الراكدة فى بحيرة الفنون التشكيلية .. أقول عسى ، وهل أجرؤ فى الطمع بأكثر من ذلك ؟

**ناصر عراق**
**القاهرة / شبرا الخيمة**
**أغسطس ١٩٩٨**

# الفصل الأول

## مأزق الفن فى مصر: نظرة عامة

## مأزق الفن فى مصر ... نظرة عامة

عانى العقد الأخير من القرن العشرين من احترام الخصام بين الفنون التشكيلية وبين الجمهور العام ، حيث أصبح من النادر أن تجد زائراً واحداً لمعرض خاص أو جماعى بعد يوم الافتتاح الذى يضج بفوضى الزوار وتوزيع الشيكولاته وابتسامات التهانى !! ودعنا الآن من المجالات الأخرى التى يجب أن يثبت فيها الفنان التشكيلى حضوره بقوة مثل الميادين العامة والبنايات الجديدة ومع أن الحركة التشكيلية المصرية الحديثة بدأت مع تأسيس مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة على يد الأمير يوسف كمال عام ١٩٠٨ ، أى قبل أكثر من ٩٠ عاماً ، شهدت خلالها فترات ناصعة من الوجود والتفاعل الخلاّق مع ظروف العصر ، إلا أن العشرة أعوام الأخيرة لم تحظَ بتواجد ذى معنى للفنان أو الفن ، أو قل أن الدور المؤثر الذى كان يلعبه الفن التشكيلى فى أزمنة سابقة قد غاب أو انزوى . يقول الشاعر والناقد التشكيلى موفور الصيت هربرت ريد [١٨٩٣ – ١٩٦٨ ] فى كتابه معنى الفن : [ لن ينكر العلاقة العميقة القائمة بين الفنان والمجتمع ، فالفنان يعتمد على المجتمع وهو يحصل على نغمته وإيقاعه وقوته من المجتمع الذى هو عضو فيه ] .

لا جدال فى أن هناك ظروفاً كثيرة معقدة هى التى أدت إلى الحاله المتردية التى تحكم العلاقة الآن بين الفن والمجتمع ، يعود معظمها إلى التغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التى لحقت بالمجتمع المصرى بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، أهمها التحول إلى سياسة اقتصاد

السوق والشروع فى الخصخصة مع ما صاحب ذلك من تفشى قيم الاستهلاك السريع وتشجيع الحلول الفردية ، بالإضافة إلى خفوت نغمة الحلم القومى الكبير إن لم يكن انعدامها ، فضلاً عن تراجع محزن عن الاهتمام بالقضايا الاجتماعية المشتركة ، والتقوقع داخل سراديب الذات المعتمة . بالرغم من أن فترة الخمسينيات والستينيات حفلت بنشاط واعد للفنانين التشكيليين الذين انفعلوا ببريق المرحلة الثورية ، وعبّروا – بشكل أو آخر – فى إبداعات جميلة عن آلام وآمال الشعب المصرى آنذاك ، دون الوقوع فى الأغلب الأعم فى مستنقع الدعاية الفجة للنظام – بالضبط كما فعل الأدباء والفنانون فى مجالات الإبداع الأخرى مثل المسرح والرواية والشعر والموسيقى والأغنية .. الخ . الكل استجاب لأشواق الجماهير فى الحرية والعدل الاجتماعى من خلال التنوع الثرى الذى يوفره عالم الفن والأدب والذى تواءم مع ظروف المجتمع المصرى فى ذلك الزمن المنصرم .

يجب أن نلفت الانتباه إلى أن إبداع الفنانين التشكليين فى تلك الفترة ، لم يكن مقطوع الصلة بمنجزات الذين سبقوهم ، ولعل تجربة رائد فن النحت المصرى الحديث المثّال الفذ محمود مختار [ ١٨٩١ -١٩٣٤ ] أنصع مثال لعلاقة الفنان بمجتمعه ، فالرجل انفعل بالثورة المصرية الكبرى التى تفجرت فى وجه الاحتلال الانجليزى عام ١٩١٩ ، واحتفى بزعيمها سعد زغلول من خلال تماثيله المنتشرة فى ميادين القاهرة والاسكندرية وبعض المحافظات الأخرى ، فضلاً عن

منحوتته الرائعة « نهضة مصر » التى تربض أمام حديقة الحيوان بالجيزة ، والتى نفذت بأموال تم جمعها من خلال اكتتاب عام شارك فيه كل فئات الشعب المصرى وطبقاته ، فى سابقة لم نعلم أنها حدثت من قبل فى أى بلد . طبعاً لايغيب عن فطنة القارئ دور مختار المحورى فى إحياء فن النحت بعد موات دام قرون عديدة ، من خلال استلهامه للموروث الفرعونى ومحاولاته الناجحة من أجل تقديم جماليات مصرية تدعم الهوية .

أما الفنان الذى ألقت به المقادير على عتبة نهاية القرن العشرين ، فقد عانى من وخز الصدود الاجتماعى تجاه ما يبدع من ناحية ، مع قلة حيلة أمام الضغوط الاقتصادية الشديدة التى لا توفر له الحدود المعقولة من الحياة الكريمة من ناحية أخرى ، فوجد نفسه غارقاً فى « مهنة » لا تدر عليه مالاً ، ولا تستجلب له المكانة المرموقة التى حظى بها فنانو الرعيل الأول والذين جاءوا بعدهم .

ومن عجب أن نهاية القرن هذه ، شهدت أحداثاً مفجعة على صعيد العالم ، مما كان له أكبر الأثر على الفن والثقافة بشكل عام ، مثل اختفاء دول كبرى من على الخريطة « الاتحاد السوفيتى ١٩٩١ ، ودول مايسمى بالكتلة الاشتراكية بولندا ، ورومانيا ، ألمانيا .. إلخ » . إن إختفاء هذه الدول لم تكن مجرد مشكلة جغرافية ، بل كانت تعنى فى المقام الأول سقوط أيدلوجيات وأحلام وأفكار ، على الأقل هذا ما روّجت له القوى المضادة ، لقد أدت الإطاحة بالأفكار الاشتراكية التى تبشر

بالعدل والحرية ، والتى كانت ترفرف بزهو فى سماوات القرن العشرين كله ، إلى سطوع النموذج الأمريكى الغربى – فى الثقافة كما فى الاقتصاد والسياسة – كمهيمن وحيد على مقدرات العالم ، وبالتالى فرض نموذج فنى أو نمط معين على الشعوب المختلفة بغض النظر عن ملاءمة هذا النموذج لحضارة وثقافة هذا الشعب أو ذاك .

ومن المثير أن تتواكب هذه الأحداث الجسام على مستوى العالم وعلى مستوى مصر ، مع استحداث فكرة إقامة صالون فنى كل عام للشباب تحت ٣٥ عاماً ، والتى بدأت منذ عام ١٩٨٩ ، ورغم وجاهة الفكرة التى تتضمن تحفيز الجيل الصاعد على الابتكار ، واكتشاف من فاز منهم بنعيم الموهبة وتشجيعه ، إلا أن حصاد تسعة أعوام من هذا الصالون أثبتت أنه ليس من الضرورى أن النيات الحسنة تؤدى إلى نتائج طيبة ، فالذى حدث – بإيجاز شديد – إن هذا الصالون كرّس لاتجاهات ومدارس فنية محددة مثل ما يسمى بالعمل المركب « والتجديد اللاشكلى » ، على حساب بقية المدارس والاتجاهات الأخرى ، على أساس أن هذه الاتجاهات هى التى تسود الآن فى أمريكا وأوروبا ، وأنها النموذج الأمثل للحداثة وما بعدها ، وللعولمة وتوابعها !! ورغم أننا لسنا ضد أى اتجاه فنى على الإطلاق ، وأننا نرى أن جميع المدارس الفنية توالدت من بعضها البعض ، وأن كل شعوب الأرض ساهمت بنصيب ما فى إثراء الحركة الفنية العالمية ، إلا أن ذلك لا يقف دون مقاومة

تسييد وفرض اتجاهات محددة ضد باقى الاتجاهات بزعم أنها الأنسب والأحدث !! وقد أفسح الواقع المجال لظهور إشارات إيجابية أولية ، يمكن لها أن تلعب دوراً مؤثراً إذا سمحت لها الظروف بالنمو والتطور ويمكن تلخيص هذه الإشارات فى ثلاثة أمور هى :

١ - اهتمام القطاع الخاص بالفنون الجميلة الذى تبدى فى افتتاح عدد من القاعات الخاصة مثل « دروب » فى جاردن سيتى ، « سلامة » فى المهندسين ، « خان المغربى وبيكاسو » فى الزمالك فى وقت متقارب وقصير ، مما أدى إلى ترويج هذه « السلعة » بعد طول كساد ، وأقبل محبو الفنون على اقتناء اللوحات والتماثيل بشكل كبير ، وبالتالى تيسرت حالة الفنانين المالية من ناحية ، مما شجعهم على الإبداع والتجويد ، وتم نشر الوعى التشكيلى من ناحية أخرى . صحيح أن هناك بعض الأعمال التى لاقت رواجاً ذات طابع سياحى ، إلا أن ذلك لا يقلل أهمية الدور الذى تقوم به هذه القاعات ، والمدهش أن معظم الأعمال التى عرضها كانت تبحث - بشكل أو بآخر - فى خصائص القيم الجمالية المصرية والعربية ، مما يشكل دعماً مهماً فى مواجهة اتجاهات التغريب وطمس الهوية . وإذا ألقينا نظرة سريعة على أسماء الفنانين الذين عرضوا فى هذه القاعات فى السنوات الأخيرة ، نكتشف صواب ما ذهبنا إليه .

٢ - التفات وسائل الأعلام ، وبالتحديد الصحافة ، إلى ضرورة تغطية النشاط التشكيلى الذى يتسع مجاله يوماً بعد آخر ، وها هى

جريدة الأهرام – أكبر الصحف فى العالم العربى – تخصص صفحة أسبوعية برئاسة الأساتذين مكرم حنين ، ومحمد سليمة ، لمتابعة أحوال الفن والفنانين ، مما يعد دعماً معنوياً وإعلامياً هائلاً للذين أدركتهم حرفة الفن ، كذلك خصصت جريدة أخبار الأدب – التى تصدر من دار أخبار اليوم قبل ستة أعوام فقط – صفحة تشكيلية كل عدد ، فضلاً عن اهتمامها البالغ بنشر أعمال الفنانين المصريين والأجانب .

أما المجلات ، فسوف نذكر بإعزاز مجلة « سطور » الثقافية الشهرية التى تصدر منذ ثلاثة أعوام تقريباً ، والتى تخصص فى كل عدد أربع أو خمس دراسات نظرية وتطبيقية فى الفنون التشكيلية وتمنحها حقها المشروع من الطباعة الملونة الفاخرة .

إن هذه الإصدارات الجديدة تلبى مع الإصدارات السابقة عليها ، العطش للجمال ، وكشف أسرار هذا النشاط الفنى المتسع .

٣ – زيادة الميزانية التى تخصصها الدولة للاقتناء حوالى عشرة أضعاف مما يسمح لعدد كبير من الفنانين أن يجد دعماً – ولو قليلاً – يواجه به التكاليف الباهظة التى تتمثل فى أسعار الخامات التى يستخدمها لتنفيذ أعماله . ورغم أن ميزانية الاقتناء غير ثابتة حتى هذه اللحظة ، مما يجعلنا نطالب بتحديد رقم ثابت فى ميزانية الدولة للاقتناء بدلاً من اقتطاع الأموال من بنود أخرى ، ورغم أن هناك بعض التصرفات المشبوهة التى تصاحب عمل لجان الاقتناء ، إلا أن هذه الأمور قابلة للحل والإصلاح ، إذا صلحت النوايا .

## نحو خصوية مصرية

من المسلم به ، أن نهاية هذا القرن حفلت بتطور تكنولوجى غير مسبوق ، ظهر فى مجالات عديدة ، أبرزها ثورة الاتصالات المهولة ، وما يستتبع ذلك من المحاولات المستميتة التى تبذلها القوى الكبرى فى العالم لفرض نماذج ثقافية وفنية محددة ، على بقية الشعوب المختلفة ، بحكم امتلاكها لمفاتيح هذه الثورة التكنولوجية الجبارة . وبالتالى تتوه وتضمحل الخصائص المميزة لكل شعب أو حضارة معينة تحت سطوة الضغط الإعلامى الذى لا يرحم ، والتصدير المشبوه لهذه النماذج الوافدة !! بالإضافة إلى حتمية « الانبهار » بثقافة وفنون الأقوى ، لا لشئ إلا لأنه الأقوى كما علمتنا حكمة التاريخ !

إن فرض الهيمنة على ثقافتنا وفنوننا من قبل القوى العظمى فى العالم ، و « انبهار » محدودى الثقافة والمحرومين من الموهبة عندنا بكل ماينتجه الغرب ، هو الذى تعانى منه الحركة التشكيلية المصرية ، حيث لم نحرم طوال أكثر من عقد كامل من الإلحاح المزعج لتمرير نماذج « فنية » معينة وفرضها على الذوق العام ، باعتبارها تمثل آخر صيحة من فنون الحداثة وما بعدها !!

إن صراعات القوى والمصالح على مستوى الاقتصاد والسياسة ، بين الشعوب والدول المختلفة ، تجد صداها - بشكل أو آخر - فى الواقع الثقافى - وإن كانت لاتظهر بنفس النقاء والوضوح والحرة . إذ

يظل للنشاط الثقافى قوانينه الخاصة التى تجعل بينه وبين الاقتصاد والسياسة مسافة ما كما يقول « تيرى ايجلتون » فى كتابه « الماركسية والنقد الأدبى » الذى ترجمه د / جابر عصفور ونشرته مجلة فصول . ومع ذلك فإن السيطرة الثقافية على شعب ما من قبل قوة عظمى تعد أكبر الكوارث التى يمكن أن يتعرض لها هذا الشعب ، إذ يتم تفتيت وجدانه وعزله عن تراثه حتى يصير مجرد مسخ ردئ للأصل المسيطر !!

ولأننا فى مصر نكابد أشد المكابدة من محاولات طمس الهوية ، فى مجال الفنون التشكيلية تحديداً ، لذا وجب على الفنانين والنقاد والمثقفين بشكل عام الانتباه إلى هذا الأمر الجلل ، من خلال الحتفاء بالإبداعات التى تبحث فى إحياء وتطوير تراثنا الفنى العريض من أول الفرعونى مدوراً بالقبطى والإسلامى حتى العصر الحديث ، وليس معنى دعوتنا للاحتفال بالتراث إننا نعانى من ورطة « الحنين المضلِّل للماضى » كما يقول روائى كولومبيا طيب الذكر ماركيز ، أو أن هذا التراث كان عظيماً من كل النواحى وفى كل الفترات ، هذا أمر لانقره ، ولا يدخل العقل أصلاً ، لأن تراث أى أمة يحمل داخله جوانب إيجابية قابلة للتطور والتفاعل مع ما يفرزه المجتمع المعاصر من إبداعات ، وفى نفس الوقت . يكتظ التراث بجوانب أخرى سلبية ينبغى إزاحتها وغض الطرف عنها ، إن لم يكن فضح عيوبها لعدم توافقها مع العصر الحديث ، لذا فنحن بقدر ما نؤكد إعزازنا بالإيجابى من تراث الأجداد ، ودعوتنا لاستلهامه ، بقدر احترامنا للإيجابى أيضاً من منجزات الفن الحديث

التى تبدعها شعوب العالم شرقه وغربه على السواء . يقول شاعر فرنسا الأشهر « أراجون » بحق : [ من ذا الذى يستطيع أن يتكلم عن التعايش السلمى بين الايديولوجيات ؟ ... إن التعايش السلمى فى الفن عبث ] ونحن نعتقد أننا فى مصر علينا الالتفات إلى المحاولات الحذرة .. الخبيثة والدءوبة التى تسعى لفك ارتباطنا بتراثنا وفنوننا ، وفرض أنماط ثقافية وفنية أفرزتها ظروف اجتماعية مغايرة على شعوبنا . وإذا كانت ثورة الاتصالات قد ألغت الحدود بين الدول ، وكشفت من سرعة انتقال المنتج الفنى من بلد إلى آخر ، على الأقل من خلال شبكة الاتصالات هذه ، فإن ذلك لايستطيع بالضرورة الإذعان لفنون القوى العظمى ، بل يحتم على كل شعب أن يشاك بثقافته وفنونه فى مسيرة الإبداع العالمى ، لأن التعدد يغذى الحركة الفنية ويقويها .

## أهمية النقد التطبيقى

لا يعنى الكلام السابق أن هناك نظرية مصرية معينة فى الفنون التشكيلية ، يجب على الفنانين اتباعها والسير فوق صراطها المستقيم حتى نحافظ على نقائنا الفنى وطهارتنا التشكيلية من خطر التلوث الخارجى الذى يقتحمنا كل يوم !! لا ليس الأمر بهذه السذاجة ، ولا توجد فى الفن أصلاً مثل هذه النظريات الصارمة والجامدة ، لأن روعة الفن فى اتساعه وقدرته على استيعاب الاتجاهات والأساليب المختلفة التى تبدعها البشرية ، ولكن هذا لا ينفى أن هناك خصائص عامة يتميز بها الفن المصرى طوال تاريخه ، مثلما هناك صفات خاصة بفنون عصر

النهضة فى أوروبا ، وفنون شرق آسيا وهكذا . . إن هذه الخصائص ليست ثابتة وجامدة ، بل تنتقل بحرية مامن مرحلة زمنية وفنية إلى أخرى وتتكيف معها وتصبح جزء أساسياً من حالة الفن فى هذه المرحلة الجديدة ، بعد أن تسقط عنها الشوائب الزائدة التى لا تلائم الواقع الحديث . وإذا أخذنا أعمال شيخ الروائيين نجيب محفوظ مثلاً ، لأدركنا أن إبداعه يرسخ لأدب مصرى ، برغم أن قالب « الرواية » بشكله الحديث مستعار من أوروبا ، وهكذا يمكن النظر لأعمال المثال محمود مختار الذى أنجز منحوتات تستوحى تراث الفراعنة النحتى بعد أن قدمها فى صياغات تشكيلية معاصرة .

أما ماهى خصائص وسمات الفن المصرى الذى ندعو إليه وينشر به ، فليس سوى النقد التطبيقى من يمكنه اكتشاف ذلك ، حيث يتابع باستمرار – بالنقد والتحليل – إبداعات الفنانين المصريين – والتى زادت فى الفترة الأخيرة – ، ومن خلال هذه المتابعة يقوم النقد التطبيقى بعملية فرز بين تلك الإبداعات التى تلبى الحاجات الجمالية والروحية للمجتمع فى لحظة تاريخية معينة من أجل إثراء الوجدان ، وإثارة التأمل ، وبين تلك « الإبداعات » التى تخاصم أشواق الناس فى الفن وتتعالى عليها .

ومن أسف ، إننا فى مصر ، نعانى من شح ما يكتب على المستوى النقدى التطبيقى برغم انهمار إبداعات الفنانين والتى تزخر بها قاعات العرض طوال العام . فى حين إن ممارسة ذلك النقد هى التى ستؤدى بنا إلى تلمس الخطوط النظرية العامة للجماليات المصرية ، وإمكانية

تطويرها من خلال عمليات اللقاح المستمرة بينها ، وبين ابتكارات الفنان المصرى الموهوب ، وبين أصدق وأنسب ما فى المدارس والأساليب العالمية من ناحية أخرى .

إن التناقض بين غزارة الإبداع المصرى ، وقلة الكتابات النقدية التى تواكبه بالتفسير والتقييم والتقويم ، هى أبرز سمات أزمة الفن فى مصر ، مما فاقم من اتساع المسافة بين الفنان والمتذوق ، خاصة وأن كثيراً من الأعمال . التى تم إنتاجها فى العشرة أعوام الأخيرة ، شابتها ركاكة التنفيذ ، وضحالة الأفكار ، ورتابة الصياغة التشكيلية ، وغرابة « المنتج » بشكل عام ، مما أدى إلى عزوق المتلقى / المجتمع عن استهلاك هذه « البضاعة » الفاسدة !! إن النقد التطبيقى أيضاً سيجاوب على أسئلة حرجة كثيرة تحوم فى فضاءة الحركة التشكيلية المصرية ، مثل هل ماتت لوحة « الحامل » كما يدّى بعض النقاد والفنانين ؟ هل المستقبل لما يسمى بالعمل المركب ؟ ما هى حدود حرية الفنان فى استخدام خامات غريبة وغير معهودة مثل الأسلاك وأحشاد السيارات وبقايا الآلات ... الخ ؟ كيف نجدد تراثنا وإبداعنا بما يناسب الدخول فى معمعة القرن القادم ؟ كيف يتم الاستفادة من الأساليب والمدارس الفنية التي يصدرها لنا الغرب باستمرار ؟ دون أن نقع فى فخ التقليد الرخيص ؟ وهل هناك إمكانية ما لإبداع فنون تدعم الهوية فى مواجهة أخطار الإزاحة والمحو من على خريطة الإبداع العالمى ؟ وهل من الممكن أن نكون شركاء فى الإبداع على مستوى العالم .. لا مجرد

أتباع ؟ وهل أصبح الجمال والمتعة البصرية التى كان العمل الفنى يمنحها للمتلقى فى الأزمنة الماضية ليست ذات أهمية الآن ؟

وفى النهاية يجب أن نقرر بأن حرمان المجتمع من التجاوب والاستمتاع بالأعمال التشكيلية التى ينتجها أبناؤه ، مسئولية تقع على عاتق اثنين بالتساوى .. الفنان والناقد .. ولن أزيد .

# الفصل الثانى

## تنويعات على لحن الهوية

## صبرى منصور وعالمه الساحر

### بيوت الفنان أسرار . والقمر مصباح هامس

برغم أن مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة تأسست قبل تسعين عاماً بالتمام والكمال ، فإن السؤال : هل هناك خصوصية ما للفن المصرى والعربى ما زال يطرح نفسه بقوة فى أوساط الفنانين التشكيليين والنقاد والمثقفين بشكل عام ، ويرجع ذلك إلى سيادة وهيمنة جماليات المدارس والاتجاهات الغربية فى الفن طوال هذه الفترة ، بحيث لم يستطع معظم فنانينا من الانفلات من أسر هذه المدارس .

وإذا استثنينا الرائد الفذ المثال محمود مختار (1891 - 1934 ) فإن ازدهار المد العربى القومى فى الخمسينيات والستينيات قد ساهم إلى حد كبير فى محاولة خلق منظومة جمالية مصرية عربية ، حققها فنانون أمثال حامد ندا ( 1924 - 1990 ) وعبد الهادى الجزار ( 1924 - 1966) لكن بعد أن انطفأت الشعلة المتوهجة للمد القومى ، وتراكمت الثروة فى يد القلائل بينما تمدد غول الفقر لينهش أفئدة الملايين ، فإن استقلاليه الحركة التشكيلية واعتدادها بنفسها أصابها العطب ، أما محاولاتها المستميتة فى ابتكار جماليات مصرية خاصة فقد اعتراها الفتور .

ورغم قتامة هذا المناخ ، فإنه لم يمنع قلة من الفنانين من الإصرار على محاولة البحث عن مناطق النفوذ الجمالية الخاصة بواقعنا من دون الالتفات إلى ذهب المعز وسيفه .

ومن أنشط هؤلاء الفنان الكبير د . صبرى منصور أستاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة والعميد السابق لها ، وهو من مواليد ( 1943 ) وقد تخرج من كلية الفنون الجميلة سنة ( 1964 ) ولم يتجاسر على عرض لوحاته أمام الناس إلا بعد ثمانى سنوات أى فى عام 1972 ، وقد فسر لى السبب : « بعد تخرجي اكتشفت مدى حاجتى للاستزاده من معين الثقافة ، حتى أكون فناناً صاحب وجهة نظر « وليس نقاشاً » ويجب أن نشير بأسف إلى أن كثير من الفنانين التشكيلين حرموا من نعمة الاطلاع والقراءة ، وبالتالى أصبحت علاقتهم بالثقافة غير سارة ينبغى أن نلفت الانتباه إلى أن تفرّد صبرى منصور يتجلى فى هذا الاستشهاد من أجل اصطياد أثمن ما فى الموروث المصرى ، وإعادة صياغته وفق منظومة تشكيلية حديثة تلبى الحاجات الروحية والجمالية للمتلقى الحالى . خذ عندك مثلِ لوحة « ليل القرية » – التسمية من عندنا – التى يتضح فيها هذا المزيج الفاتن ، حيث نشاهد عدداً من البيوت المتكاملة تتصدرها ثلاثة مداخل ، كل منها يحتضن حكاية ما ، فى حين تظهر من الخلفية نخله تحتضن بفروعها المتدلية هذه البيوت ، ويجاورها هلال مضئ . أما الحصان المنطلق الذى يستولى على فضاء اللوحة ، فقد منح المشهد حساً أسطورياً جلياً .

ولأن « البيوت أسرار » كما يقول المثل المصرى ، فقدغاص صبرى منصور لتجسيد هذا المثل الدال . فكل بيت يخفى داخله حكاية أو حدثاً أبطاله دوماً من المرأة والرجل باستثناء البيت الأخير حيث لا ترى إلا إمرأة واحدة أنهكها الانتظار ، لم يلهث الفنان خلف محاكاة الواقع - وما كان ينبغى له - لذا نرى شخوصه قد تحررت من ضرورة الالتزام بانضباط النسب التشريحية ، واستراحة فى تكوينات اعتراها بعض التشويه ، حتى تهب اللقطة المناخ الأسطورى المنشود . إن استلهام الموروث المصرى القديم يكشف عن ذاته فى هذا الطابع السكونى الحالم الذى استقرت فيه العناصر والمفردات ، فضلاً عن الاحتفاء برصانة البناء الهندسى الذى اتسم به المشهد فى مجمله .

وإذا كان النهار فى مصر يعانى معظم شهور السنة من نفوذ ضوء الشمس الحاد فإن القمر لا يترك الليل دائماً منغمساً فى لون العتمة ، والقمر فى ليالى القرية المصرية المحرومة عادة من الكهرباء - يصير هو المصباح الطبيعى الوحيد ، بأنواره الحالمة والهامسة ، لذا لا عجب أن يدير صبرى منصور الصراع الأبدى بين الظل والنور بمودة ووعى . فالجزء الأعلى من البيوت القريبة من القمر استقبل لمسات النور الحانية المنبعثة منه ، فى حين قنعت المساحات السفلية ومقدمة اللوحة بالذوبان فى بحر الظلمة ، مما وصل هذا التناغم بالمتعة البصرية إلى ذرى غير مسبوقة .

## الهوس بالدراما :

لا تخلو لوحة للفنان صبرى منصور من انتشار نغمة الدراما فى أرجائها ، ولكنها دراما لا تقع فى مستنقع الابتذال المذموم ، حيث أنها مغلفة بهيبة الغموض المثير . ففى لوحة ( أحلام وكوابيس ) يدهشنا هذا التكوين الكهنوتى - إذا جاز التعبير - من خلال هذا البيت الريفى المحاط بنساء اتخذن أوضاعاً مسرحية بينما نوافذ البيت ومدخله احتضنتها كوكبة أخرى من النسوة اللاتى يبحثن عن الخلاص ، من الصعب أن تجد تفسيراً وحيداً لهذه اللوحة وهذا يمنحها مساحة من الثراء ، أو كما قال الشاعر صلاح عبد الصبور مرة ( القصيدة التى تمنح نفسها من المرة الأولى هى قصيدة متوسطة ) وهذا ما ينطبق تماماً على لوحات صبرى منصور ، وكعادته ينفر الفنان من رتابة محاكاة الواقع ، فالنساء تحررن من قيد تناسق الجسد وقبعن فى أجسام قصيرة مكتنزة أطاحت بالكنوز الشهية التى يمنحها الجسد السوى للمرأة ، إن هذا التدمير للشكل السائد للأجسام البشرية بهذا الأسلوب هو الذى يفجر طاقات الجمال الخبيئة فى اللوحة ، خاصة وأنه - أى التدمير - طال أيضاً شكل البيت والشجرة التى استقرت أعلى اللوحة جهة اليمين ، والتمساح المحنط والمعلق فوق مدخل البيت ، لا يغيب عن فطنة القارئ ، أن هذه المعالجة للعناصر ورحمها فى هذا التكوين لايمكن أن يحقق الهدف المرتجى دون أن يكون المناخ اللونى موائماً ومتجانساً مع هذه المعالجة ، ورغم أن القاموس اللونى لصبرى

منصور يتسم بتقشف واضح ، إلا أنه يمكن بمهارة يحسد عليها أن يشيد لوحة عامرة بالدراما والخيال ، بأقلة تكلفة لونية متاحة ، حيث غرقت اللوح فى اللون الأزرق الهامش وضرباته الظلية مع وجود الأخضر القائم - فى الشجرة والتمساح مثلا - وقليلاً من الأحمر المنطفئ فى باقة الهائمة فوق المنزل .

وتبقى فى النهاية هذه المرأة السابحة فى الفضاء بملابسها البيضاء لتخفف من حالة الجذع التى تبثها اللوحة فى المشاهد ! عندما سألت د : صبرى منصور عن المشترك بينه وبين المدرسة السيريالية ( إنها تمنحنى عالماً آخر وأحاسيس أخرى على أساس عدم اعتبار الواقع هو الحياة فقط » .

إن الهلع الذى كان ينتاب الطفل صبرى منصور عند مروره بجوار مقابر القرية خاصة فى الليل ، والأسئلة الحرجة حول الموت والحياة ، شكلت بلا جدال البنية الأساسية لمجمل إبداعه بعد ذلك . ففى لوحة الصراخ « تتبدى حصيلة معتبرة لثقافة ومهارة الفنان ، ومقدرته على المزج الجميل بين الموروث المصرى والعربى وبين إنجازات مدارس الغرب فى القرن العشرين ، حيث نشاهد مجموعة من النساء دخلن فى هيستريا الخوف والصراخ ، بعد أن ارتدت أجسادهن إلى الشكل الفطرى البدائى الذى يفاقم من الشعور بمدى الورطة التى وقعن فيها ورغم أن العرى صفة لازمة لبطلات صبرى منصور ، إلا إنه العرى الذى يكشف الحقيقة مجردة لا الذى يدعو إلى الفحش والابتذال .

قام الفنان بتقسيم اللوحة إلى ثلاث مستويات فوق بعضها ، بحيث احتل المستوى الأعلى واجهة منزل مجرد ، تقتحمه أربع نوافذ هندسية التكوين تستضيف كل واحدة منحها امرأة ما تشارك بنصيب في هذه الدراما المفجعة ، بينما تناثرت النساء بنظام صارم فى المستويين الثانى والثالث .

إن هذا المنطق فى بناء اللوحة ، مستوحى من فنون الشرق حيث ينعدم وجود المنظور ( البعد الثالث ) الذى لا يظهر الحقيقة كما هى ، عندما يقلل أحجام العناصر البعيدة فى المشهد . استثمر الفنان هضمه لمدارس الفن التى خرجت من أوروبا وانتخب منها ما يواءم موضوعه ، فالسيريالية التى تقدم قراءة مغايرة للواقع ، من خلال اقتحامها للنفس البشرية وما يعتمل داخلها من أحلام وكوابيس ، يسرت للفنان الإبحار دون وجل فى عالم النساء الغامض وإعادة صياغة ملامحهن وأجسادهن وفق الرؤية شديدة الثراء التى يقدمها ، وخاصة أن المعالجة الضوئية – إذا جاز القول – كانت موفقة تماما ، فالمستوى الأعلى فاز بدرجات ناعمة من الأخضر القاتم ، يعلوه المدى الأزرق المعتم ، فى حين يخترقه طائر كئيب يفرد أجنحته على المنظر كله ، فيزيده ريبة وشوقاً ، أما بقية اللوحة فكانت من نصيب الأخضر الهامس المخلوط بدرجات خفيفة من الأصفر والأوكر والمدهش أن معظم لوحات الفنان ذات ملمس ناعم حيث لا يلجأ كثيراً ولا يحبذ استخدام سكين الألوان الذى يصنع

ملمساً خشناً وأسطحاً متباينة وقد برر لى ذلك بقوله « إن الخشونة وتعدد الأسطح يقلل من استقرار المشهد ورصانته » .

صبرى منصور فنان مثقف - كان لى الشرف بأن تتلمذت على يده قبل أكثر من ١٦ عاماً فى كلية الفنون - صاحب خيال منهمر وموهبة مشتعلة ، يمتلك صبر بحّار قديم وإصرار فنانى عصر النهضة استلهم من الموروث المصرى الحس البنائى وصراحة التكوين وأناقته وصالح منجزات المدارس الغربية وانتخب منها ما يعزز موضوعاته . لوحاته عامرة بنبرة درامية مثيرة وغامضة . فضلاً عن براعته فى إدارة الصراع الحلو بين الظل والنور باختصار ، صبرى منصور يسعى لتخليق قيم جمالية مصرية عربية تصد المحاولات البؤوبة لطمس الهوية . حقاً ما أصعب المهمة وما أنبل الهدف . !

## الفنان عبد الوهاب مرسى

## استلهام التراث الفرعونى والإسلامى وتقديمه فى صياغة حديثة —

محظوظ ذلك الفنان الذى يعيش فترات تحول اجتماعى تزيح القديم الراكد والمستعمر الظالم ، وتبشر بعصر جديد ينال فيه المجتمع نصيباً أوفر من الحرية والاستقلال ، مع نزعة واضحة نحو تأكيد مبادئ العدل .

وفناننا التشكيلى عبد الوهاب مرسى ( ١٩٣١ ) من هؤلاء المحظوظين الذين عاصروا فترة من أخصب فترات التحول الاجتماعى الذى شهدته مصر .

فقد بدأ حياته الفنية عام ١٩٥٦ فى عز الصراع الذى خاضته مصر عبد الناصر من أجل تأكيد الاستقلال واستعادة أملاك الشعب ، فتفاعل مع جسامة هذه الأحداث التاريخية وانحاز إلى الأفكار المتقدمة ، وراح يرسم بأسلوب تعبيرى مشحون بالدلالات بشاعة العدوان الذى تعرض له الشعب المصرى من قبل ثلاث دول طاغية هى انجلترا وفرنسا وإسرائيل .

فى عام ١٩٥٧ تخرج عبد الوهاب فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة قسم التصوير ، وطوال فترة الخسمينات والستينات ظلت لوحاته تلاحق بأسلوب فنى متميز التطور الاجتماعى والمد القومى الذى ساد المنطقة فى هذا الزمن المنصرم .

ومع مجئ السادات للحكم دارت الأيام دورة معاكسة ، واختلت المعايير وتبدلت الثوابت وسادت أفكار تغريبية فى الفن كما فى المجتمع ، أفكار تدعو للإطاحة بكل ما هو مصرى وعربى وتطالب بالسباحة فى بحر الغرب المضطرب الأمواج .

عند ذلك الحد توقف عبد الوهاب مرسى ، وبدأ يبحث عن جذوره كفنان مصرى عربى ، وهاهو فى « ٥٠ » لوحة معظمها منفذ بألوان الزيت يقدم حصاد الرحلة المرهقة .

أول ما يلفت الانتباه فى هذه المجموعة الفنية هو هذه القدرة على استلهام التراث الفرعونى والإسلامى وتقديمه فى صياغة عصرية جذابة ومدهشة ، وقد فسر لى الفنان الكبير السبب بقوله : « لقد عملت فى مركز تسجيل الآثار الفرعونية ١٨ عاماً متصلة ، فثبت لى كم نحن جاهلون بتراثنا العريق » .

ففى لوحة « حكاية مصرية قديمة » يشدنا هذا المشهد المسرحى الذى احتضن بطلات اللوحة ، وقد اتخذت الشكل الشائع لرسم المرأة فى الرسوم الفرعونية ، حيث الوجه بروفيل ، بينما الجسد فى المواجهة ، ولكن علينا أن نؤكد أن الفنان لم يحاك هذه الرسوم الفرعونية تماماً ، بل استعرض منها الشكل العام ، فالنساء عنده محرمات من وجود الأذرع مثلاً ، كذلك اختفت تفاصيل كثيرة مثل القدمين التى استقرت فى مساحة قاتمة .

وزع الفنان بطلات لوحات بأسلوب مكّن البنايات المعمارية من التواجد القوى فى العمل ، تلك البنايات التى تذكرنا بمفاخر من العمارة الإسلامية من حيث جلال الواجهات التى ازدانت بالعديد من الموتيفات والعناصر والهندسية مثل المربع والمعين . فى هذا العمل ، تحرر الفنان من ركود القوانين الكلاسيكية فى فن التصوير ، مثل المنظور ، « الفورم » ، تحديد مصدر ثابت للضوء ، فقد جاء المشهد المرسوم مسطحاً كما نشاهد ابداعات القدماء على جدران المعابد ، واستبدل بالمنظور أو البعد الثالث ، تعدد المستويات ، فهناك بعض النساء وقفن فى نفس المستوى الذى استقرت فيه البنايات المعمارية ، والبعض الآخر استكان فى المستوى الأرضى على حافة اللوحة من أسفل ، إن هذا التباين فى المستويات هو الذى يحقق المنظور وفقاً للتراث العربى الإسلامى فى الفنون الجميلة ، كما رأيناها فى إبداعات الأولين .

## ثنائية السطح واللون

مع ظهور المدرسة التأثيرية فى النصف الأخير من القرن الماضى فى أوروبا ، أصبح الفنان فى حل من اتباع السلف الصالح من الفنانين عند معالجة سطح اللوحة ، حيث دأب الفنانون طوال القرون الفائتة على منح اللوحة سطحاً ناعماً قدر الطاقة ، وكانت درجة نعومة السطح هذه تعد من القيم الجمالية التى تحتسب عند تقدير اللوحة ، فكلما تمكن الفنان من صنع سطح أكثر نعومة ، كلما زادت قيمته الفنية .

أما الآن فالوضع مختلف ، فأصبح نعومة السطح أو خشونته تحتمها ضرورات العمل أو الموضوع المرسوم . وقد انحاز الفنان عبد الوهاب مرسى فى معظم لوحاته إلى إنجاز أسطح خشنة بشكل عام ، حيث تلعب هذه الخشونة دوراً هاماً فى تعميق إحساسنا بتاريخية اللوحة ، وامتدادها فى الزمن .

إن عجينة اللون عند هذا الفنان تتسم بالكثافة والثراء ، خاصة وأنه جنح لعزف موسيقى الظل والنور ببراعة واقتدار .

عندما تشاهد لوحاته لأول مرة ، لا يمكن أن تستقر على تفسير وحيد ، بل تجد نفسك دائماً تلهث خلف فك رموز وطلاسم اللوحة ، إن لوحات عبد الوهاب مرسى تلمح ولا تصرح ، تهمس ولا تصرخ ، ففى لوحة « المرأة والهلال » نتلمس هذا الجسد الأنثوى المتخفف مثل انضباط النسب التشريحية ، والغارق فى غابة من المساحات والزخارف الهندسية ، بينما اللون الأخضر الزرعى - رمز الخير - يغمر كل الجسد ، فى حين يستقر هلال على دائرة قاتمة أعلى اللوحة .

إن الأحمر القانى الذى يحيط بالهلال ، وتخترقه وحدة زخرفية من المساحات الهندسية قد يشير إلى صراع الشر مع الخير ، باعتبار أن الأخضر رمز لهذا الخير !

إن الميل لملء فراغ اللوحة بخطوط قاتمة صارمة ، تخترق العناصر والمساحات بخجل ، يؤكد استلهام عبد الوهاب لأسلوب الفنان الإسلامى

القديم ، الذى كان يشعر بالذعر أمام الفراغ ، فنجده قد طعمّ هذا الفراغ بشبكة لا نهائية من الزخارف النباتية والهندسية دعمت فكره الدينى ، الذى يظن أن الشيطان يتسلل من هذا الفراغ من ناحية ومن ناحية أخرى أكدت فكرة الله / المطلق ، الذى ليس له أول أو آخر .

فى إحدى لوحاته المدهشة ، اقترب الفنان من الهرم ، ذلك البناء الشامخ الذى يرمز دون مواربة إلى العصر الفرعونى كله ، قدم عبد الوهاب تكويناً خلاباً قوامه عدد من الأهرام متعددة الأحجام والأشكال ، ومنثورة بحكمة فى فضاء اللوحة ، إن تداخل عناصر اللوحة بشكل يوحى بشفافية هذه العناصر كما لو كانت مصنوعة من الزجاج ، هى إحدى سمات أسلوب عبد الوهاب مرسى ، فمثلاً ، نجد الهرم وقد اخترق جزءاً من أحد الوجوه الفرعونية أو نتحسس هذه المجموعة من البشر والتى تحور شكلها ولخص بطريقة هندسية مثيرة ، والتى ملأت الجزء السفلى من اللوحة .

يؤكد عبد الوهاب مرسى نفوره بشكل عام من عمل « الفورم » ( التجسيد ) لشخوصه وعناصره وله فى هذا الأمد رأى واضح حيث يقول : « لأن لنا سمات وصفات ومنهجاً استلهمناه من الأصول ، والفن المصرى القديم والعربى الإسلامى مسطح ، ويلعب خط تحديد الأشكال دوراً مهماً فى إبرازها » .

يبدو انشغال الفنان بتحقيق البعد الدرامى فى اللوحة أساسياً ،

وقد تمكن من توظيف اللون بطريقة تفاقم من حبكة الدراما ، فمثلاً نجد الأصفر المضئ يخترق عتمة الألوان القاتمة أو يشتبك الأحمر الدافئ مع هدوء الأخضر ، فتتفجر اللوحة بحرارة مدهشة .

عبد الوهاب مرسى فنان نابه ومتدفق الإبداع ، يصطاد من التراث أثمن ما فيه ليصيغه لنا فى سبائك فنية حديثة منضبطة الإيقاع ، عالية القيمة ، تدعمه موهبة طاغية وخيال طازج ، وحس وطنى رفيع .

## لوحات حسن عبد الفتاح

### ألوان مشتعلة تبوح بعشق النيل والبسطاء

لم يتحدث أحد عن مصر ، إلا وكانت مقولة « مصر هبة النيل » التى أطلقها المؤرخ اليونانى عظيم الشهرة « هيرودوت » قبل أكثر من ألفى عام ، قد فرضت وجودها بقوة فى الحديث ، باعتبارها المفتاح الأهم لفهم شخصية مصر ، وكشف سر عبقريتها ، ورغم أن هذه المقولة لاقت قدراً من الاحتجاج لدى بعض المفكرين الذين حاولوا تصويبها بأن قالوا « مصر هبة المصريين » ، إلا أن ذلك لا يمنع من أن النيل كان البطل الطبيعى - نسبة إلى ظواهر الطبيعة - طوال التاريخ المصرى كله بامتياز . وأن مهارة الإنسان المصرى تبدت فى كيفية التعامل مع هذا النهر القادم من الجنوب إلى الشمال ، وتنظيم تدفقه ، ومعرفة أوقات فيضانه وشحوبه ، وإقامة السدود من أجل الاستثمار الأكفأ لمياهه العذبة فى الشرب والزراعة ، فضلاً عن تشييد المعابد على ضفافه احتفاء به . ولعل الأساطير التى شاعت عن « عروس النيل » والتى تقتضى بأن يلقى كل عام بفتاة جميلة فى النهر ، كى يتزوج منها ويفيض بالخير والخصوبة ، تؤكد مدى حضور النهر العظيم فى حياة ووجدان الناس . باختصار ، فإن نهر النيل كان ولا يزال هو الشريان الأهم فى الجسد المصرى كله .

لذا ، لا عجب أن يحظى النيل باهتمام وافر من قبل الفنانين

التشكيليين المصريين ، أو أولئك الذين زاروا مصر وفتنهم ذلك النهر وملامح الحياة داخلة وحوله ، فقد ترك لنا المستشرقون لوحات عديدة تسجل انطباعاتهم عن هذا الكنز المائى منذ جاءوا مع نابليون قبل مائتى عام وطوال القرن الماضى كله ، ولكن يجب الإشارة إلى أن معظم هذه اللوحات لم تخرج عن الطابع التسجيلى الصرف برغم الأداء المبهر الذى نفذت به .

من هنا وجب الالتفات بقوة إلى تجربة الفنان حسن عبد الفتاح [١٩٤٠] التى تسعى لتقديم معالجة خاصة للنيل ، وعندما سألته عن السبب أجاب : [ إننى مشغول بالبحث عن جماليات مصريات تدعم الهوية وتجذب الانتباه نحو تفاصيل نمر عليها دون اكتراث ، وليس أفضل من النيل يحقق لى ذلك ] .

فى لوحة « مراكب راسية » يواجهنا عدد من المراكب وقد استقر على الشاطئ الذى لا تظهر حافته ، وفى ربع اللوحة الأعلى يلوح الشاطئ الآخر بصخوره وأشجاره ومساحات من الأفق المسالم ، أما منتصف اللوحة جهة اليسار ، فقد قبعت صخرة أمامها استكان قارب صغير . لقد التقط الفنان حسن عبد الفتاح هذا المنظر من جنوب الوادى عند مدينة الأقصر التى تتميز بانتشار الصخور على شاطئ النيل . ورغم أن اللوحة محرومة من وجود البشر ، إلا أن المتلقى لا يمكن أن ينفلت من أسر الشعور بحرارة الحياة التى تضج بها اللوحة ،

يعود ذلك بالأساس إلى ذلك البذخ اللونى الذى يطبع أعمال هذا الفنان بنكهة خاصة ، حيث تعامل حسن مع الألوان بكرم واضح ، فالأزرق القاتم فى مقدمة اللوحة تخف درجة حدته ، حتى يروق ويهدأ عند نهاية المياه عند الشاطئ الآخر ، فى حين ازدانت القوارب بغابة من الألوان البهيجة التى تسر الناظرين ، مثل البرتقالى المتهور والأحمر المشع ، فضلاً عن الأبيض اللامع والأزرق الجرئ .

يقول حسن عبد الفتاح : [ إننى مغرم بالألوان الصريحة التى يستخدمها البسطاء فى تلوين أشيائهم وحاجياتهم ، مثل ألوان السجاد والكليم ، وعربات الكارو ، والكشرى ، وواجهات المنازل .... الخ ] فى لوحة « موكب المراكب » يتجلى نهر النيل بحيويته الشهيرة من خلال احتضانه لعدد من المراكب مفرودة الأشرعة . قدم حسن عبد الفتاح فى هذا العمل تلخيصاً رشيقاً لكل مفردات اللوحة ، وإن قد خص المراكب بأكبر تلخيص متاح ، ورغم أنه قام بتبجيل المنظور « البعد الثالث » من خلال ذلك الجبل الصغير فى العمق الذى يستقر على الشاطئ الآخر ، إلا إنه اكتفى بخطوط ولمسات جريئة تحدد الشكل العام للمركب وشراعه دون الإفراط فى صنع « فورم » أو تجسيم . لا جدال فى أن الفنان استطاع أن يشيّد تصميماً راسخاً رغم بساطة اللوحة بسبب ذلك التناغم المحكم بين الخطوط الأفقية التى مثلها الجبل والمراكب وحركة المياه ، وبين الخطوط الرأسية التى شكلتها أشرعة المراكب البيضاء ، وإذا كان اللون الأزرق باشتقاقاته العديدة ، قد نهب مساحات معتبرة

من اللوحة فى الأفق والمياه ، فإن درجات البرتقالى والأبيض بالجبل والمراكب قد أفعمت المشهد بحرارة الحياة .

وفى لفتة ذكية ، اصطاد الفنان لقطة نادرة لمسجد فى حضن الجبل ، وفى الوقت نفسه يقع على حافة النهر . قسم الفنان لوحته النادرة هذه إلى ثلاثة أقسام ، أعلى اللوحة ، جزء من الجبل مع شريط ضيق يمثل الأفق ، أما المنتصف فقد استولى عليه المسجد بتصميمه الغريب ، وفى مقدمة اللوحة ارتاح قارب وحيد بجوار كتلة من الصخور . يبدو دأب الفنان فى إصراره على التقاط أدق التفاصيل وتسجيلها ، مثل تلك الزخارف الشعبية التى تزين واجهة المسجد والتى استندت بشكل رئيسى على المساحات الهندسية ، مثل المثلث والدائرة والمعين ، أو هذين « الزيرين » المخصصين للمياه بجوار المسجد جهة اليسار ، وإذا كان الجبل والصخور قد اتسمت بالنتوءات والبروزات ، فإن المسجد كان صاحب مسطحات مستوية عريضة ... نقية ، مما شكل مع الصخور وحدة المتناقضات التى تؤدى إلى إثراء العمل الفنى . ويبقى فى النهاية هذه البراعة فى إدارة العلاقة بين الخطوط الرأسية والأفقية والمنحنية ، بحيث لا يطغى خط معين على إخوانه من الخطوط . خذ مثلاً واجهة المسجد الذى طعمها بخطوط حادة صارمة ، لكنه خفف من غلوائها بهذا القوس اللين الذى يتمم باب المنزل من أعلى ، أو تلك القبة جهة اليسار .. وهكذا .

بعيداً عن النيل ومراكبه وشواطئه ، قدم حسن عبد الفتاح فى تجاربه الأخيرة عدداً من اللوحات تتناول حياة البسطاء فى الحوارى والأزقة ، كلها مرسومة بألوان الزيت ، خامته المفضلة ، تكشف هذه الأعمال عن انتماء الفنان الاجتماعى ، الذى يقف بجانب الفقراء ، يصور أفراحهم وأتراحهم بمودة واحترام . ولعل لوحة « فرح شعبى » أهم هذه اللوحات على الإطلاق ، حيث احتشد الفنان ليقدم لنا بانوراما عامرة بالرجال والنساء والأطفال والحيوانات والطيور والمنازل والمساجد ، فى صياغة تثير الدهشة والابتهاج . إذ كيف تمكن الفنان من تنظيم كل هذه الفوضى فى لوحة واحدة مساحتها ١٢٠سم × ١٢٠ سم تقريباً ؟ ! قسم الفنان لوحته الدرامية هذه إلى أربعة مشاهد فوق بعضها ، ورسم كل مفرداته وعناصره فى المستوى الأول ، أى لم يلجأ إلى الحيلة الأوروبية فى المعالجة ، حيث زهد فى المنظور الذى يخفى الكثير ، واحتفل بأجساد الرجال والنساء وهى بكامل حيويتها وحركتها ، فلم يطغَ جسد على آخر ، بل ظهر الجميع مكتمل البنيان ، بالضبط كما رسم المصريون القدماء شخوصهم .

كذلك انصرف حسن عبد الفتاح عن صناعة الفورم الكلاسيكى الأوروبى ، ولاذ بالخط القاتم الصريح ليحدد شخصياته وعناصره المختلفة ، أما الألوان ، فقد اصطاد الفنان الطازج منها ، والتى تفردت

بها فنون الشرق ، كما فعل عندما رسم النيل . بعبارة أخرى ، اللون عند حسن عبد الفتاح يعبر عن المزاج النفسى الشائع لغالبية الناس فمثله ، مثل الناس ، ينتمى للأحمر « الحرّاق » ، أو يحتفى بالأزرق « البهيج » أو الأصفر المضئ وهكذا .

فى هذا العمل الأعجوبة ، نكتشف أن الفنان لم يغادر صغيرة ولا كبيرة فى أحيائنا الشعبية ، إلا وقد أحصاها فى لوحته دون إغفال ، مثل المرأة التى تتمايل راقصة وعلى رأسها الشمعدان فى أقصى اليمين أسفل اللوحة ، أو الملابس المنشورة فى أعلى اللوحة جهة اليسار ، أو رفرفة الطيور البيضاء وهى تهتك زرقة السماء . يجب أن نلفت الانتباه هنا ، إلى جنوح الفنان لرسم الناس ، رجالاً ونساء ، فى حالة رشيقة ، مما يخالف الواقع نسبياً ، خاصة النساء اللاتى ، تميزن دوماً – فى أحيائنا الشعبية – بالبدانة والسمنة . أغلب الظن ، أن الفنان أراد أن ينتخب من المرأة أحلى حالة جسدية لها ، تمكنها من الرقص والتمايل فى هذا الفرح المزدحم « بالمعازيم » .

لا جدال ، فى أن أعمال حسن عبد الفتاح هذه ، تثبت أن « الحداثة » يمكن أن تستند إلى تراثنا ، بكل غناه وثرائه ، خاصة إذا وجدت – الحداثة – العين الثاقبة والموهبة المشتعلة التى تستطيع أن تلتقط وتستلهم وتطور أنضر ما فى هذا التراث ، وتعيد تقديمه فى تكوينات وصياغات أشواق الناس الجمالية والروحية ، أو بمعنى آخر ، إن هذه الأعمال تدحض المقولات ، التى تزعم ، أن فنون ومنطق الغرب

هو الطريق الوحيد المتاح للابداع ، وبالتالى يجب اتباعه دون مناقشة !!
حسن عبد الفتاح ، فنان مثقف ، يبحث فى الموروث بدأب ، دون لحظة
كلل ، متمرد ... يسعى نحو إحياء أساليبنا المصرية والعربية فى فن
التصوير ، دون إهمال منجزات الفن فى العالم كله شرقه وغربه . ينتمى
للبسطاء ، يؤكد أن العمل الذى ينهل منه الناس يلقى نصيبه من
النجاح ، وهذا ما حققته بالضبط إبداعاته الأخيرة .

# لوحات عز الدين نجيب

## عطر الفلسفة ... وعذوبة الفن

يقترب الفنان من باب الدخول إلى فضاء الخلود بقدر ما يعتصر وجدانه وذاكرته من أجل اصطياد موضوع أو عنصر يسمح له أن يضمنه مواجعه وقلقه ورغباته يخرج به من أسر المألوف والرتيب إلى رحابه الخيال وسماوات الابتكار . ويبدو أن الفنان عز الدين نجيب قد نجح فى اقتناص عنصر شائع – لكنه مهمل تشكيليا – يفجر من خلاله طاقاته الابداعية . فمن منا لم يصادف شجرة سواء أكانت مورقة .. وارفة الظل أم مبتورة .. مذبوحة وملقاة على حافة الطريق العام !! فى معرضه والذى أطلق عليه اسم تجليات الشجرة عرض علينا الفنان عز الدين نجيب ٢٥ لوحة مرسومة بألوان الزيت كلها تدور حول الشجرة التى تقول « برغم كل شئ فالحب ما زال موجوداً وضرورياً وكذلك الغربان » . هكذا كتب الفنان فى كتالوج معرضه على لسان بطله لوحاته « الشجرة » . وسألت عز الدين : لماذا اختار الشجرة بالتحديد . أجاب لأنها معادل موضوعى للمتناقضات الرئيسية .. فهى الحياة والموت .. والخير والشر . الخلود والفناء .. ثم أنها تعبر عن قدرة الإنسان على مقاومة الظلم .. لأنها راسخة .. وجذورها تتغلغل فى التربة !.

لم يشأ عز الدين نجيب أن يهجر التراث الفنى الفرعونى وما كان ينبغى له ، بل أصر أن يتواصل معه .. يستلهم منه ما يساير موضوعاته

وموهبته ، ففى لوحة شجرة الفتاح ٦٠ سم × ٨٠ سم تقريبا ، جنح الفنان نحو استعارة الوضع الشائع للمرأة فى الرسوم الفرعونية ، حيث الوجه بروفيل بينما الجسد مرسوم فى وضع المواجهة ، وقد أكدت حركة اليدين وهى تلتقط ثمار التفاح من الشجرة رقة المشهد ونبل العلاقة بين المرأة وأختها الشجرة .

إن الشجرة هنا معطاءة .. مانحة الحياة ... مسالمة تهب المرأة ثمارها برحابة صدر دون تأفف أو انقباض . أما قرص الشمس غير المكتمل فى أعلى اللوحة ، فقد جاء ربما كحماية كونية لهذا المشهد الحيوى من ناحية ، ولكن يقفل لونه البنى الداكن التصميم المنضبط الذى أبدعه الفنان من ناحية أخرى حيث ينهب هذا اللون وجه المرأة وذراعيها ، وجذع الشجرة وفروعها .

أما الخلفية فقد فازت بها درجات من الأصفر الهامس والأوكر المسالم حتى لا تتخدش هذه العلاقة الحميمة بين المرأة والشجرة وإذا كان الفنان عز الدين نجيب قد وجد فى بحر التراث الفرعونى الكثير من اللآلئ ، التى تعينه فى إبداعه وتربطه بالجذور ، مثل اللوحة السابقة ولوحة « سجود » – فإنه أيضا قد أزاح تراب النسيان عن الموروث الفنى الإسلامى واقتنص منه الأصداف والجواهر .

ففى لوحة « وليمة الغربان » ٦٠ سم × ٨٠ سم والتى قال لى إنه استلهم موضوعها من مناخ كليله ودمنة – ترى الشجرة وثمارها مطمعاً

لسرب من الغربان فردت أجنحتها فى حالة انقضاض على الثمار ، بينما بقايا جذوع أشجار ملقاة بإهمال جهة اليمين فى إشارة واضحة ومفجعة لمصير الشجرة المأسوى بعد هجوم الغربان .

إن هذه اللوحة تدين بحدة موقف الرجل السلبى الموجود أسفل اللوحة ناحية اليسار والذى لا يحرك حتى يديه فى أى محاولة لصد جيش الغربان الغازى .

إن عز الدين نجيب ينتمى إلى تلك النخبة المرموقة من الفنانين الذين يؤرقهم ورطة الإنسان فى العصر الحديث ، إذ يشارك بلوحاته فى كشف واقع مشاكس ومجنون عسى أن شحن الإنسان بطاقة مقاومة وحلم فى عالم أفضل دون السقوط فى الابتذال والدعاية الرخيصة ، بل من خلال صياغة فنية عذبة ورقراقة ، تبجل القوانين الأكاديمية المستقرة فى بناء اللوحة وتصميمها وتسمح للخيال والموهبة بالتدفق والانهمار .

فى لوحة « وليمة الغربان » كما فى معظم اللوحات يزهد الفنان فى عمل المنظور « البعد الثالث » بل نرى العناصر والمفردات على مستوى واحد تقريبا ، تلك كانت سمة رئيسية فى فنون الشرق بشكل عام ، كذلك لا يحترم الفنان « الفورم » إلا قليلاً ، وإنما يسعى لتأكيد شخوصه من خلال تحديد شكلها الخارجى بخط قاتم كما كان يفعل الأسلاف من الفنانين

وعن لوحات عز الدين نجيب يقول الناقد محمود بقشيش فى كتاب « البحث عن ملامح قومية » الصادر عن سلسلة كتاب الهلال « إنها ينعدم فيها الإبهار التكنيكى الذى يحرص عليه بعض الفنانين المصريين وتسودها ريفية خشنة فى اللمسات ، وتختزل فيها الألوان بشكل عام إلى ألوان محدودة للغاية » .

لم تخل الأعمال المعروضة من نزعة رومانسية واضحة مثل لوحات ( أشواق ، مناجاة ، وآدم وحواء ) التى غلب عليها استلهام الرسوم الفارسية حيث يتحرك آدم الذى اتخذ وجه الانسان وجسم أسد مجنح بهدوء فى اتجاه حواء التى ارتاحت ملامحها الانسانية فى جسد الحمامة الوديعة ، بينما شجرة الخلد / التفاح راسخة ومستقرة بينهما ترى هل يقصد الفنان أن اللقاء الحار المرتقب بين آدم وحواء تحميه الشجرة دوماً وتباركه الكائنات التى فوقها .. العصافير والقرد ؟ ربما لو سمحت هذه المعالجة الطريفة فى شكل الرجل والمرأة بامكانية تداخل الألوان الطازجة مثل البرتقالى المشع فى منظومة الألوان المحايدة ، كذلك ساعد الملمس الناعم - الذى حافظ الفنان على تواجده فى بعض اللوحات - على تفاقم الشعور بالرومانسية والحلم .

إن عز الدين نجيب الذى تخرج فى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٢ قسم التصوير والذى أقام العديد من المعارض المتميزة وحصل على العديد من الجوائز - يثبت لنا من خلال معرضه « تجليات الشجرة » أنه مازال مهموماً بالأسئلة الكبرى ويعيد « للموضوع » فى العمل الفنى

كرامته المهدورة ، يراهن على أن التراث ملئ بالكنوز .. يحترم منجزات الفن الحديث وينتخب منه ما يوائم موهبته وموضوعاته يسعى بكل قواه لإحداث حالة من التواصل مع المتلقى ونعتقد أنه أصاب وبامتياز .

يشـهد الفنان والناقد التشكيلى محمود بقشيش بأن محمد حجّى هو أمهر طالب التحق بكلية الفنون الجميلة منذ نشأتها بالقاهرة عام ١٩٠٨ وحتى الآن ، من حيث مقدرته الخارقة على المحاكاة ونقل الواقع على سطح اللوحة ، جاء ذلك فى كتابه « نقد وإبداع » الصادر عن الدار المصرية اللبنانية عام ١٩٩٧ .

والحق أن رؤية اللوحات « الواقعية » التى يرسمها محمد حجّى تصيب المرء بالدهشة لهذه الإمكانية المذهلة فى اصطياد أدق التفاصيل ، لكنها لا تغرق فى مستنقع الفوتوغرافيا الفجة ، بسبب شحنة الإحساس التى تسرى فى أوصال اللوحة ، وإذا كان بقشيش قد كتب ذلك – وقد كان زميلاً للفنان محمد حجىّ طوال سنوات الدراسة – وتابع من خلال نشاطه النقدى الهام تاريخ الفنانين المصريين وإمكاناتهم ومواهبهم ، فإن الناقد الكبير بالأهرام مكرم حنين قد أخبرنى أن محمد حجىّ يستطيع أن يرسم أى شئ كما هو بالضبط ، وبمقدرة لافتة للنظر .

## بداية مشرفة

فى إحدى القرى التابعة لمدينة المنصورة فى شمال الدلتا ، ولد محمد حجىّ عام ١٩٤٠ لأسرة بسيطة من فقراء الريف ، وبدأ انشغاله بالرسم عندما كان طفلا صغيراً ، فقد أخبرنى : « لا أذكر بالضبط متى بدأت أمسك القلم والورقة لأرسم » .

فى عام ١٩٥٨ التحق محمد حجى بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، وكان ذلك الحدث غريبا على أسرة ريفية فقيرة ، لا ترى مستقبل ابنها إلا فى المهن المرموقة الشائعة مثل الطب والهندسة والمحاماة مثلاً ، ومع ذلك لم يعترض الأب رغم أن الكدر اعتراه .

وكان انتقال الفتى محمد إلى القاهرة والإقامة فيها للالتحاق بالكلية يعنى مزيداً من الإرهاق المالى للأسرة ذات الدخل الشحيح ، مما دفع الفتى إلى الاجتهاد حتى يحصل على مكافأة التفوق .

قال لى محمد حجى : « ظللت طوال فترة الدراسة أحصل على المركز الأول ، وأتقاضى مكافأة شهرية لذلك قيمتها خمسة عشر جنيهاً مصرياً ، وهو مبلغ كبير بمقاييس ذلك الزمان ، حيث أن راتب خريج الجامعة كان ستة عشر جنيهاً ، أى بفارق جنيه واحد عن مكافأة التفوق .

وأعتقد - والكلام للفنان الكبير - أن هذا النظام الذى وضع فى عهد عبد الناصر وفّر للمتفوقين الفقراء إمكانية مواصلة الدرس والاجتهاد فى ظروف أكثر إنسانية وكرامة ، أما بالنسبة لى - والكلام ما زال لحجّى - فأنا مدين بشكل شخصى لجمال عبد الناصر ، وأتمنى أن أرسمه وأنا أحتضنه وأحميه من أولئك الذين ينهشون ذكراه منذ وفاته .. مثلما حمانى وأنا فى بداية الطريق » .

بعد التخرج عام ١٩٦٣ كانت مصر والأمة العربية تعيش حالة نهوض قومى منعشة ، وأحلام العدل الاجتماعى تراود الناس والفنانين

والمثقفين ، ولم يكن أمام الشاب الواعد محمد حجّى إلا أن ينحاز للبسطاء بحكم تكوينه الفكرى ووضعه الطبقى وحساسيته الفنية .

اختار محمد أن يرسم فى الصحافة حيث وضح لى السبب : « الصحيفة يقرأها الآلاف بينما اللوحات المعلقة فى معرض لا يراها إلا العشرات » ، كان مجلة « المنصورة » هى أول من استقبل رسوم محمد حجى ثم انضم إلى أسرة « روز اليوسف » ورسم فى مجلة « صباح الخير ثم روزا بعد ذلك ، تحقيقات صحافية باللون الأسود على سطح الورق الأبيض أثبت خلالها مقدرة فائقة فى التعبير السلس والممتع للقضايا التى عالجها .

## رسوم من ليبيا

فى عام ١٩٧٣ خرج محمد حجّى مع الخارجين من مصر هروباً من بطش السادات ، واختار العمل فى ليبيا التى استقر فيها أربع سنوات كاملة ، كان من حصادها مجموعة كبيرة من اللوحات التى تصور مشاهد من الحياة اليومية فى ليبيا ، من أول الشوارع والأزقة والحوارى ، حتى الحرفيين والعمال والفلاحين ورجال البدو ، مروراً بالحيوانات والأسلحة المستخدمة والنباتات والأشجار والنخيل . لقد جاءت هذه اللوحات التى جمعها فى كتاب فاخر الطباعة ، يمتاز بالأناقة ، لترسم بانوراما عريضة .. لرجل انفعل مع أهل البلد وقدر التعبير عما رآه ، حيث جمع البلد كلها فى كتاب واحد ! .

اللافت للنظر أن جميع هذه اللوحات قد نفذها باستخدام ألوان

« الفلوماستر » ذات الإمكانات المحدودة ، حيث يصعب مثلاً تنفيذ الظلال والدرجات اللونية بها ، ومع ذلك فقد لاحت لنا هذه اللوحات كنماذج كاملة الأوصاف ، لما يجب أن تكون علية اللوحة ، ففى لوحة « منظر من ليبيا » نرى لقطة عامة تصور مسجداً بسيط البناء ، يحيط به عدد من النخيل ، بينما زرقة السماء تغلف المشهد كله ، يهمنا فى هذا العمل شيئان ، الأول هذه الطزاجة اللونية والدرجات الظلية التى حققتها ألوان الفلوماستر ، خاصة فى قبة المسجد وسطح الأرض ، أما الشئ الثانى فيتمثل فى قوة التصميم المدعومة بشبكة من الخطوط الجريئة الأفقية والعرضية ، والتى لم تصادر على تحقيق الانسجام بين مساحات الظل والنور ، لقد تمكن الفنان الكبير فى هذه اللوحة - كما فى بقية اللوحات - من إخضاع الخامة العنيدة ، وتحطيم تمددها حتى لانت وكشفت له عن أسرارها الداخلية ، وأعتقد أنه ما من فنان مصرى استطاع أن يصل بألوان الفلوماستر إلى هذا المستوى من المهارة والجمال .

عند زيارتى لمنزل محمد حجّى ، تعجبت من عدد اللوحات الكثيرة المعلقة على الحائط أو مكومة فى ركن من الأركان ، حيث أن تنوع المدارس والاتجاهات التى تمثلها اللوحات يشى بأن لها أكثر من صاحب ، أو أن الفنان ما زال يبحث عن طريق أو أسلوب يرتاح إليه .. وكان لابد أن أطلب منه التفسير ، خاصة وأنه اقترب من الستين بسنة .

قال محمد حجّى : « إننى أرسم .. ولا أعرض ، ليس تعففاً ، وإنما واقع الحركة التشكيلية المصرية لا يسمح باستيعاب كل ما ينتجه الفنانون ، بسبب انشغال الناس فى البحث عن لقمة العيش وتراجع الاهتمام بالفنون الجميلة فى العشرين سنة الأخيرة .. لذا – والكلام للفنان – فأنا أخرج من مدرسة لأدخل فى أخرى استجابة لتطورى الفكرى والفنى والانفعالى بالأحداث العامة والخاصة ، دون أن أحظى بنعمة نقد لوحاتى ، كل ما أفعله أنها تتكوم عندى » .

شاهدت عدداً من اللوحات تستلهم الحرف العربى ومن المعروف أن المدرسة الحروفية ظهرت فى العراق ومصر فى الخمسينات من هذا القرن الآخذ فى الرحيل ، كتعبير تشكيلى عن هوية عربية ، ثم لاقت رواجاً فى السبعينات عندما أقبل الخليجيون على اقتناء لوحات تحتفى بالحروف العربية ، برغم أن معظم هذه اللوحات سقطت فى مستنقع الزخرفة والرياء الرخيص عندما استهدفت إرضاء المزاج النفطى !

فى لوحة « حروفيات » قدم محمد حجّى صياغة فريدة لعدد من الحروف تداخلت وتشابكت وأنتجت تكويناً مثيراً أقرب إلى إيقاعات موسيقية تفوح فى الفضاء الرحب ، شاهدنا فى حروف العين والباء والسين ، تمتعنا بهذه الكوكبة من علامة التشكيل والنقط ، خاصة وأن الفنان التزم فى إنجاز هذا العمل على إبراز التوازن بين الكتل المختلفة للحروف ، فضلاً عن إدارة الصراع بين الظل والنور بحكمة وتمكن سمحت لنا من استقبال لذة المشاهدة بيسر .

وإذا كانت اللوحة السابقة قد أظهرت كفاءة الفنان فى تطويعه لألوان الزيت ، فإنه في لوحة « الزهور الزرقاء » قد وصل بها إلى مستوى رفيع ومشرق ، فها هى مجموعة من الزهور والأوراق تحور شكلها قليلاً تستولى على سطح اللوحة ، تاركة مساحة صغيرة رمادية للخلفية بينما بعض الوريقات الخضراء منثورة ومتداخلة مع غابة سيقان الورد ، إن الملامس المتنوعة التى حققها محمد حجّى منحت العمل ثراء ودفئا ، خاصة أنه لم يهمل أبداً القوانين التى تجعل من اللوحة متعة بصرية يجب الالتفات إليها .

فى عام ١٩٨٠ التحق محمد حجّى بالعمل فى جامعة الدول العربية ، وهو الآن يشغل منصب مدير عام مطابع هذه الهيئة التى نتمنى أن يزدهر دورها فى هذه الأيام الشائكة .

فى تجربة مثيرة وجريئة ،خاض الفنان محمد حجّى مغامرة لم تر النور ، حيث عبر عن قراءته للقرآن الكريم بمجموعة من الرسوم الجميلة وجمعها فى كتاب « رسام يقرأ القرآن » لكن مؤسسة الأزهر الشريف رفضت الكتاب وصادرته ، برغم أن وزير الثقافة الأسبق ثروت عكاشة هو الذى كتب مقدمة الكتاب ! ولقد كنت سعيد الحظ لأننى أطلعت على النسخة الأصلية لهذا الكتاب الفريد والذى حرمت منه المكتبة العربية بسبب ضيق أفق بعض الموظفين .

يحتل فن البورتريه أو الوجوه مكاناً مرموقاً فى خريطة إبداع

محمد حجّى ، فهو رسم آلاف الشخصيات منهم من حظى بنعمة الشهرة ومنهم من ينتظر .

وإذا أخذنا جمال عبد الناصر كنموذج لهذا الفن عند حجىّ ، نكتشف مدى البراعة التى وصل إليها الفنان ، من أول اصطياد الملامح حتى تعرية النفس التى تلوح فى التفاصيل الدقيقة ، فوجه الزعيم هنا شامخ برغم الحزن الساكن فى العينين ، يستشرق المستقبل بنظرته الهادئة مع ابتسامة بسيطة محسوبة ، نفذ الفنان هذا العمل بالحبر الصينى الأسود على ورقة بيضاء ، وقد التزم محمد حجّى التزاماً صارماً بانضباط النسب التشريحية للوجه ، مع نزعة قوية نحو تأكيد حلاوة الظل والنور ، إن وجه عبد الناصر بملابسه الكلاسيكية يمنح المتلقى ذكرى عطرة لزمن جميل رحل ، زمن العزة والكبرياء .

محمد حجّى فنان نادر المثال ، انشغل بالناس ، وسعى نحو التعبير عنهم بإخلاص واستشهاد ، يعد بحق من أغزر فنانى مصر إنتاجاً .. امتلك أصول الصنعة امتلاكاً ، وحظى بموهبة خارقة وصبر راهب قديم ، لذا جاءت لوحاته عامرة بالحلاوة والعذوبة ، تفتن المشاهدين ، ولاتحرمهم من متعة التساؤل ، وإذا كان الناقد محمود بقشيش قد شهد أنه أمهر طالب كما قلت فى البداية ، فأستطيع أن أشهد أنا أيضاً أنه أكفأ فنان ، وأنه نموذج لما ينبغى أن يكون عليه الفنان فى العالم الثالث ، وأظن أننى لا أبالغ !

## أعمال الفنان حلمى التونى

### بريق التراث يشعل بناء اللوحة الحديثة

احتار نقاد الأدب فى وصف أعمال الروائى الكولومبى جابرييل جارسيا ماركيز ، حتى استقروا على مصطلح « الواقعية السحرية » ويبدو أننى مضطر أن أستعير هذا المصطلح عند قراءة لوحات الفنان التشكيلى حلمى التونى ، آملاً ألا يغضب منى نقاد الأدب ، ولا نقاد الفنون الجميلة ، وسوف أقدم مبرراتى بعد قليل .

درس حلمى التونى ( ١٩٣٣ ) الفن فى كلية الفنون الجميلة ، وحصل على بكالوريوس فى فن التصميم المسرحى وأقام العديد من المعارض الفنية الفردية ، وها هو فى أعماله الأخيرة يعزف على نفس الوتر الخاص باستلهام المناخ والموتيفات الشعبية ، ويوظفها فى بناء ساحر ومثير .

ينحاز حلمى التونى إلى الجنس اللطيف العامر بالدلالة والرموز ، سواء كانت طفلة تسعد باللهو واللعب ، وتثير فينا عشق البراءة والنقاء ، أو كانت امرأة تداعب الميل الغريزى الذكورى ، أو تدعونا لاحترام أمومتها ووفائها – ويندر أن تجد فى لوحات حلمى التونى أى ظل للرجل ، ذلك الكائن الخشن والمنبوذ دائماً فى أعمال هذا الفنان .

فى لوحة « أفق أحمر » ( ٧٠ × ٦٠ سم ) نرى طفلة تقفز فى المدى الأحمر بأقصى اتساع لقدميها حتى تكاد أن تخرج من إطار

اللوحة ، بينما شعرها يصنع مساحة عرضية جهة اليمين ، توازن امتداد يدها اليمنى بكاملها ناحية اليسار ، وفى أعلى اللوحة شريط من درجة مخففة من الأحمر استقرت عليه الأهرام الثلاثة ، وسمكة صغيرة تتوجه إليهم ، ولأن حلمى التونى مصمم بارع ، فقد رسم ثلاث نخلات صغيرات أسفل اللوحة ناحية اليمين كى يستقر التكوين ، حيث أن عددها مثل عدد الأهرام ، وحيث أن المسافة بينها تشكل مثلثاً وهمياً مثل الهرم ، وقد حققت الظلال التى فرشها النخل انسجاماً محموداً مع ظل الرجل اليمنى للفتاة .

هذا الفنان مهموم حتى النخاع بتوظيف الرسوم البدائية ، التى أبدعها الفنان الشعبى على جدران الحوائط والأبواب العتيقة ، وواجهات البيوت ، مثل السمكة ، الهرم ، الوردة ، النخلة ... الخ .

إن تحطيم منظومة العلاقات المستقرة فى الذهن بين هذه العناصر من حيث الكتلة والمساحة والاستخدام وخلافه ، هى التى تفجر طاقة السحر وتعيم المتعة البصرية فى عالم هذا الفنان . وهكذا يمكن تفسير هذا المدى الأحمر أما الهرم والذى تنبثق من ثلاث نخلات ، أو تواجد السمكة خارج محيطها المائى واستقرارها بجوار الهرم ، كذلك اختلال النسب بين حجم النخلة والطفلة والمرأة والسمكة .

لم يستغرق حلمى التونى فى تنفيذ التعاليم الأكاديمية المملة فى فن التصوير ، مثل الاكتفاء بمصدر ثابت للضوء ، أو تحقيق « الفورم » الكلاسيكى ، بل اختار - بالضبط كما يفعل الفنان الشعبى - أن يحترم

الصـراع اللذيذ والحـاد بين الغـامق جداً والفاتح جداً ، والذى لايسـمح بوجود الظلال ، وقد حقق هذا بكفاءة فى البنت والهرم .

ويعكس اللوحة السابقة التى تبدو ، وأنهـا قد صورت من مسـافة بعيدة ، اقترب الفنان أكثر فى لوحة « انتظار » ( ٧٠ × ٦٠ سم ) من الهرم الأكبر ، الذى احتل أكثر من نصف اللوحة ، وأخفى وراءه أجزاء كبيرة من الهرمين الآخرين فى حين انتظرت فتاة أمامه ، لا تملك الحول ولا القوة ، وكى يؤكد الفنان من قسوة الانتظار رسم امرأة أخرى جهة اليسار ، جسمها حجوب خلف الهرم ، وأخرى تتدلى من سقف اللوحة ، فاردة يديها ، وكأنهما تشاركن بطلة اللوحة لوعة انتظار من لايجئ ! .

إن حس المصمم لا يفـارق الفنان لحظة واحـدة ، لذا نراه قـد رسم نخلتين إحداهمـا ذات جذع منكسر ، كى ينضبط التصـميم ، كذلك رش وجه امـرأة يحـتل الزاوية العليـا اليمنى ، أمـا إصـرار الفنـان على أن يصنع للوحته بروازاً من الألوان القاتمة ، فيبدو أنه يعود إلى تلك النزعة التى استولت على عقل الفنان الفطرى منذ الأزل ، والخـاصـة بتحـديد الرسوم التى يرسمها حتى تظهر وتلوح فى قوة .

يؤكد حلمى التونى غرامة باستحياء منطق الفنان الشعبى فى رسم اللوحات من خـلال عمله المسى « أمومة » ( ٧٠ × ٦٠ سم ) حيث يشكل فـرع النبـات الذى انكسـر ليصنع زاوية قـائمـة من أعلى اللوحـة أحـد الأركـان المهـمـة فى مـواجـهـة السـمكة التى جـاءت من اليـسـار لينغلق التصميم بإحكام .

وفى لفتة بارعة ، عبر الفنان عن خصوبة الأمومة اللامتناهية عندما جعل المرأة تنحنى أمام جبروت الهرم لتحتضن وردة نبتت فى الأرض بجوار ثلاث نخلات .

لا يسرف حلمى التونى كثيراً فى استخدام الألوان ، حيث تتسم لوحاته بالتقشف اللونى ، رغم ثراء ألوان الزيت التى يستخدمها ، فاللون الأحمر ينهب معظم مساحات اللوحة بالتبادل مع الأسود ، الذى أغنى بإضافة درجات من الأحمر ، أما درجات الأخضر ، فقد وزعها باتقان فى فرع النبات والسمكة ، ومنديل رأس المرأة ، والديك الصغير والوردة ... الخ .

يهرب الفنان من مستنقع التفاصيل ويتخلص من الشوائب والزوائد ، ويقنع بالخطوط القاتمة لتحديد الشكل النهائى للعناصر ، ولا مانع عنده من استخدام تقنيات بسيطة تحقق شكلاً ما للفورم ، حتى يخرج من نفق الزخرفة ، ويبحر فى عالم التصوير ، مثلما صنع فى أيدى المرأة وجلبابها .

لا جدال من أن المخزون البصرى للذاكرة الشعبية وافر وعامر بالشخصيات والأحداث ، والمفردات ، وفى لوحة « آخر الأبطال » ( ٧٠ × ٦٠ سم ) نشاهد ونستمتع بطرافة معالجة البطل الشعبى الأشهر « أبو زيد الهلالى » حيث تحول على يد حلمى التونى إلى امرأة ترتدى الطربوش وتمسك بكل يد سيفاً ، بينما تقف على قدم واحدة مثلما تفعل لاعبات البالية .

إن منطق المشهد المسرحى يتجلى فى هذه اللوحة على أكمل ما يكون ، حيث تنحصر البنت بين مساحتين من الأحمر بارتفاع اللوحة ، كما لو كانت ستائر خشبة مسرحية ، وبجوارها تقبع فازة ورد ، بينما يقبع فى الخلفية الشكل الشعبى للأهرام الثلاثة مرسومة فى حجم صغير يدعم المنظور .

إن هذا المشهد الخلاب واللطيف ، لا يخرج إلا من خيال فنان ساحر ، خاصة وأنه وفق فى استخدام الألوان الطازجة ، مثل الأحمر المشتعل ، والأخضر المتوهج ، تلك الألوان التى نلمس حضورها الطاغى عند ما يستخدمها الفنان الشعبى فى رسم واجهات المنازل ، أو الكليم والسجاد وعربات الكارو والكشرى ...... الخ .

كذلك لم ينس الفنان الدور المحورى الذى تلعبه انكسارات الضوء ، وامتدادات الظلال ، كما فى كتلة الأهرام ، أو شكل « الفازة » .

ينفرد حلمى التونى عن كثير من فنانى هذه الأيام ، بإصراره على الزهد فى الثرثرة التشكيلية ، سواء من حيث تراكم العناصر والمفردات المستخدمة فى اللوحة ، أو من خلال تعدد الملامس الخاصة بالسطح ، حيث يقنع بالأسطح الملساء بشكل عام من خلال استخدام الفرشاة ، ولا يضطر لإحداث خشونة ، إلا قليلاً ، وبهدف إحداث أثر درامى مطلوب ، مثل الخلفية الزرقاء فى هذه اللوحة ، والتى دعمت عنصر الحركة والقوة والاستعراض الذى يقدمه « آخر الأبطال » .

قدم حلمى التونى مزيجاً من وحى المدارس الفنيـة المختلفة ، فقد استفاد من فن النحت حيث يصنع شخوصه ، ككتلة نقية ، متماسكة ، واستفاد من الفنون الشعبية ، كما فات عليك ، واستمثر الانفتاح الذى حققته السريالية فى تحطيم الجامد والرتيب من القوانين الفنية .

هـذا فنـان غزير الخيال ، ينتمى للبسطاء وأحلامهم ، يعيب لقيمة « الموضـوع » من العـمل الفنى حقـه المهـضـوم ، بدعـوى الإغـراق فى الشكلانية ، لا تخلو أعمـاله من مسـحة سـحر ، وطرافة محبوبة ، مع إصـرار عنيد – على تقديم لوحة متينة البناء،ذات تصـميم صـارم ، يعشق المـرأة ويبجلها فى أعمال عامرة بالـود ، ونحن نشاركه عشق اللوحات والمرأة .

## الفنان إيهاب شاكر

### لوحات تنحاز إلى عصر الطرب بألوان الخشب

تقاس عادة قيمة الفنان التشكيلي بمدى مقدرته على اقتحام سموات الابتكار ، واصطياد موضوع أو « تيمة » لم يقترب منها أحد من قبل ، ثم تقديمها في صياغة جمالية فريدة تفيض بالعذوبة وتسر الخاطر هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، يلعب الوسيط أو الخامة التي يستخدمها الفنان لتنفيذ هذه الصياغة دوراً محورياً في تفرد إبداعه ، حيث تكشف سيطرته على الخامة وتطويعها لمتقضيات الموضوع الذي يلح عليه .

ومنذ بداية ظهور فن الرسم والتصوير قبل قرون وحتى الآن ، والخامات الشائعة تنحصر في ألوان الزيت ، المياه ، الأكريلك ، التمبرا ، والحبر الأسود ، أما أقلام الخشب الملونة فلم يجرؤ فنان حتى الآن - باستثناء واحد سنذكره حالاً - أن يقدم معرضاً يضم عدداً من اللوحات المرسومة بهذه الألوان ، حيث سيلجأ الفنان إليها عادة لعمل بعض الاسكتشات السريعة أو الدراسات التشريعية البسيطة ليس أكثر .

إيهاب شاكر - ١٩٣٣ - هو الفنان الوحيد الذي قدم أكثر من ١٤٠ لوحة متوسطة الحجم ( ٥٠ × ٧٠ سم ) منفذة كلها بأقلام الخشب الملونة في الفترة الأخيرة .

تخرج إيهاب في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة قسم تصوير زيتى عام ١٩٥٧ ، وعمل بالصحافة حتى وصل إلى مستشار فنى لمؤسسة روز اليوسف ، ورغم أنه نال حظه من الشهرة كرسام كاريكاتير فى مجلة صباح الخير تحديداً ، إلا أن اللوحات التى عرضها على الناس انفصلت عن فن الكاريكتير وصالحت فن التصوير إلى حد بعيد .

تعالوا نرى ماذا قدم إيهاب شاكر فى تجربته الأخيرة ، فى لوحة « عازف الساكسفون » يبهرنا هذا التكوين المتفرد حيث يحتل العازف الذى يأخذ وضع المواجهة بآلته ، كل مسطح اللوحة تقريباً ، أول ما يلفت الانتباه فى العمل تحطيم الفنان للقوانين الأكاديمية التى تضبط العلاقات التشريحية للجسد الإنسانى ، فبطل اللوحة صاحب جسد ضخم ، ووجه منبعج متخفف من الرشاقة ، توحد مع الآلة الموسيقية التى يعزف عليها ، فلا يمكن لنا أن نحدد أين تنتهى الآلة ، وأين يبدأ الجسد ، وكأن الموسيقى المنبعثة من هذه الآلة تخرج من أحشائه دلالة على مدى استغراق الرجل فى العزف والهيام به .

لا يلهث إيهاب شاكر خلف الاحتفاء بمحاكاة الواقع ، من خلال تعظيم المنظور أو تبجيل الفورم بل يحافظ على موروث الفنان الشرقى والعربى دوماً عندما يرسم ، إذ تتبدى الأشكال والعناصر ذات بعدين اثنين فقط ، حتى لا تخضع لعبث المنظور الذى يخفى أشياء ويقلل من حجم أشياء أخرى .

قسم الفنان ملابس الرجل - الذى يبدو أنه ينتمى إلى فرقة حسب

الله الشعبية ذات الصيت الوافر فى الأوساط الفقيرة - إلى مساحات هندسية غير منتظمة ، تفصل بينها خطوط حادة ، ربما ليتجاوب هذا التكوين أو التحليل مع الإيقاعات الموسيقية المتباينة التى تخرج من الساكسفون .

لقد جاء استخدام ألوان الخشب مبهراً فى هذه اللوحة ، حيث تمكن الفنان من كبح جماح تمردها .. والصبر عليها حتى تفصح عن هذه النعومة والرقة .

« أرجو أن تلاحظ الدرجات الظلية المتعددة للأحمر والموزعة بحكمة على معظم سطح الورق الأبيض » .

وإذا كان إيهاب شاكر قد احتفل فى هذه اللوحة بنغمات لونية عديدة مثل الأحمر الطازج ، والأخضر المستكين واشتقاقاتهما ، فإنه فى لوحة « عازف التشيللو » قد زهد فى هذه الوليمة اللونية الثرية ، وقنع باللون البنى الهادئ ودرجاته ، إن النزعة نحو تداخل الآلة الموسيقية مع جسد العازف تسيطر على مخيلة الفنان بشكل كبير ، كى يؤكد على معنى نبيل ، وهو أن الفنان الذى يتقن عمله ويذوب فيه ، يصيرمتوحداً مع آلته التى تعد جزءاً مهماً من بنيانه ، إن التحرر من الالتزام بانضباط التشريح ، سمح للفنان أن يحور فى شكل الرجل لطريقة يبدو فيها متمايلاً مع الأنغام التى تصدر من التقاء القوس بالأوتار .

فى هذه اللوحة ، أدار الفنان العلاقات بين الخطوط الأفقية والرأسية والمحنية بامتياز ، بحيث تحقق التوازن المنشور ، فمثلاً الأوتار

شكلت الخطوط الرأسية ، التى توافق معها القوس الذى مثل الخطوط الأفقية ... وهكذا استطاع إيهاب شاكر باستخدام اللون البنى أن ينجب العديد من الدرجات الظلية بسبب حساسيته المفرطة ، ورهافة استخدامه لألوان الخشب ، مما وهب اللوحة ملمساً ناعماً كالحرير يتواكب تماماً مع أجواء الموسيقى التى تصدح فى أجواء اللوحة .

وفى جرأة لافتة ، أبدع الفنان لوحة تضم ثلاثة عازفين دفعة واحدة ، كل منهم يحتضن آلة موسيقية مختلفة ، ويشرع فى العزف الذى كان من الممكن أن يحتوى هؤلاء الثلاثة ، وسمح لخياله المتدفق بالانهمار فوق سطح الورق الأبيض .

فالرجال استجابت ملامحهم لرنين الموسيقى الذى ينطلق من آلاتهم ، حيث انفتح الفم ، وانتفخت الأوداج ، ومالت الطرابيش ، ورقت الأجساد ، أما الآلات نفسها فانثنت وتموجت وتداخلت مع بعضها ومع أصحابها .

ويبقى هذه السيمفونية اللونية التي عزفها الفنان بأقلام الخشب ، حيث نجد البرتقالى المشتعل يتجاوب مع الأحمر الشهى ، أو الأخضر الهادئ ينسحب كى يحتل الأصفر الهامس موقعه المرموق ... وهكذا .

إن الحس التعبيرى يفوح من أعمال هذا الفنان بشكل لافت للنظر ، ولاشك أنه استفاد من ممارسة الكاريكاتير الذى منحه الجرأة فى تحطيم الشاذ والمألوف والرتيب ، من أجل إنجاز لوحات تنشد الفرادة وتحتفى بخصوبة الخيال ، دون الإخلال بمتانة التصميم وقوته .

إيهاب شاكر فنان متمرد .. امتلك أصول الصنعة كي يحطمها بموهبته المتقدة ، ويصيغ لنفسه لغة تشكيلية متفردة ، انحاز نحو عالم الموسيقى ورجالها ، وصالح أقلام الخشب الملونة التى خاصمها معظم الفنانين ، وأبدع بهم وبها – الموسيقيين والأقلام – لوحات تفيض بالسلاسة والنعومة ، رصينة التكوين ... أقرب إلى شكل البنايات المعمارية المستقرة ، يشتبك فيها العازف مع آلته بود ومحبة .. لا كآبة فيها .. ولا إغراب ، بل تدعونا إلى الحبور وتنشر رذاذ البهجة فى النفوس .

باختصار لوحات إيهاب شاكر تمنحنا الطرب البصرى المفقود منذ أزمنة ، ويا نِعم هذا الطرب .

## فنان « الجرانيوليت » وفيق المنذر

## عذوبة اللوحة وعذابات ترويض الخامة

لم يسلم فنان تشكيلى من هاجس السعى نحو التفرد والتميز ، حتى يتمكن من احتلال صفحة مشرقة فى كتاب الفنون الجميلة ، تحقق له نعمة خلود أعماله . وذلك بطرقه لموضوعات قد تكون تقليدية بخامات متداولة ، ولكن فى صياغات فريدة غير مكرورة ، أو فى البحث عن خامات لم يقر بها الفنانون من قبل ، ومحاولة استنهاض طاقات الجمال به ، ولو على حساب الموضوع ، وإما - وهؤلاء هم العباقرة - يجمع الاثنين معاً !

ولأن الخامة - الوسيط الذى يشكل به الفنان احساسه وآراءه - تلعب دوراً يكاد يكون بطولياً فى عالم الفنون الجميلة ، لذا فقد ظلت تشغل بال الفنانين وتؤرقهم ، ويعتبر القرن العشرون هو أكثر قرن شهد سباقاً محموماً بين الفنانين من أجل اصطياد الخامات المختلفة ، ومحاولة توظيفها فى أعمال فنية .

يعود ذلك بشكل رئيسى إلى التطور التكنولوجى الرهيب ، الذى أدى إلى استحداث وابتكار خامات جديدة لم يعرفها فنانو القرون الفائتة ، هذا من ناحية ، وفى المقابل ، تعقيد الحياة وعلومها الجديدة التى طرحت وبشرت بأفكار وقضايا وجدت القبول عند الناس ، مثل الحرية ، الذاتية ، الخصوصية ... إلخ .

فبعد أن كانت الخامات السابقة التى يستخدمها الفنانون محصورة فى ألوان الزيت ، الجواش . المياه ، التمبرا ، الباستيل .. إلخ ، مثلاً وجدنا من الفنانين من لا يتحرج من استخدام المسامير والصواميل وأحشاء السيارات والورق والخيش ... إلخ ، بحيث تحدر العمل الفنى من الهالة أو القداسة التى تفرضها عليه الخامات المستخدمة .

وربما يكون فنانون المدرسة « الدادية » التى ظهرت أثناء الحرب العالمية الأولى فى أوروبا كرد فعل صاخب وعنيف ضد ويلات الحرب ، هم أول من أطاحوا بالخامات المستقرة ، وبدأوا يبحثون فى البيئة عن أى شئ يمكن استخدامه فى إنجاز أعمالهم .

ومع تطور تكنولوجيا البناء الحديث والخامات المستخدمة فى العمارة ، ظهرت خامة « الجرانيوليت » بقوة وحضور ، جذب اهتمام المعماريين ومهندسى البناء ، ومع ذلك لم يلتفت إليها أحد من فنانى مصر ، إلا الفنان الموهوب وفيق المنذر ( ١٩٣٦) والذى تخرج فى كلية الفنون التطبيقية بالقاهرة عام ( ١٩٦٠ ) ، و « الجرانيوليت » لمن لا يعرف ، عبارة عن حبيبات من الرمل الملون ، وقد استطاعت التكنولوجيا الحديثة أن تصنع عشرات الدرجات اللونية من هذه الخامة .

قدم المنذر أكثر من ٤٠ لوحة نفذها بهذه الخامة الفريدة مؤخراً ، بعد أن استطاع على مدى أكثر من ثلاثين عاماً أن يقهر عنادها ، ويتجول بحرية فى سراديبها المعتمة ، كى يشعلها واحداً تلو الآخر .

لم ينتم الفنان وفيق المنذر إلا إلى المرأة ، ذلك الكائن الخلاب الذى استحوذ على خيال الفنانين والأدباء على مر العصور ، وقد قال لى مفاخراً : « لم أرسم طوال أربعين عاماً أى رجل .

فى لوحة « إمرأة جالسة من زمن فائت » استعاد الفنان نساء الطبقة الراقية أيام عصر الحريم ، واختار منهن امرأة واحدة تجلس بزيها الأبيض على أريكة إسلامية الطابع ، بينما وضع أمامها إبيرقاً تاريخيا وكوبا على منضدة صغيرة ، اجتهد الفنان فى أن ينقل لنا مناخ العصر – أو ينقلنا إليه لو استخدمنا تعبير د. طه حسين – من خلال الحجرة التى قبعت داخلها المرأة ، من أول شكل الستارة المنسدلة جهة اليسار ، حتى شكل « الأرش » الإسلامى المقدس والذى يحيط المرأة بحنان .

فى هذا العمل استثمر الفنان الشكل الشائع للمرأة الفرعونية على جدران المعابد العتيقة حيث الوجه « بروفيل » والجسد فى المواجهة ، كذلك أكدت الملابس الضيقة جمال الاستدارات والنتوءات وانسياب جسد المرأة دون ابتذال .

ويبقى هذا الزخم الزخرفى والذى يذكرنا بالأجواء الأندلسية ، حيث تنتشر غابة مورقة من الأشكال الهندسية مختلفة الأحجام مثل المثلث والمعين والمربع بطول اللوحة وعرضها ، وإن كان الفنان تمكن من توزيع الدرجات اللونية المتعددة بحكمة بالغة ، فقد نثر اللون البنى

ومشتقاته على الخلفية ، بينما اكتست الوسائد والأبريق والكوب باللون البنفسجى الزاهر واحتفظت المرأة بملابسها لتضئ المشهد ، بعد أن طعمها الفنان بقدر من الظلال لتحقيق الفورم .

إن الكبد الذى لقيه الفنان فى تنسيق هذا العمل بواسطة هذه الخامة الشرسة . يتجلى فى مقدرته على تحقيق انسجام لونى متماسك وبهيج ، يؤكد أن وراءه « ملوناتى » كبيرا خاصة وأن توزيع العناصر والمفردات فى اللوحة جاء راسخاً ومتيناً ومتزناً ، ويبدو أن دأب وفيق المنذر لم يجعله يقنع باستخدام « الجرانيوليت » فى تصميم وإبداع لوحات تنتمى إلى المدرسة الواقعية فقط - رغم براعته فى ذلك - بل نراه يقترب بقوة ومن دون وجل من مدارس الفن الحديث التى شغلت أوروبا فى القرن العشرين ، مثل التكعيبية ، محاولاً الاستفادة منها و« تمصيرها » على طريقته ، ومزجها بفنون الشرق التى تحتفل بالزخرفة وتحترم المساحات الهندسية المجردة ، ففى لوحة « كونشيرتو البيانو » ، يحقق الفنان أعلى كفاءة ممكنة في توظيف خامته الفريدة ، حيث تستقر المرأة المحرومة من ملامح الوجه فى منتصف اللوحة تقريباً ، بينما ينوب الجزء الأسفل من جسدها فى دوامة المستطيلات الصغيرة التى تشبه أصابع البيانو » وكأنها إيقاعات موسيقية تصدر عن هذه الآلة صاحبة النفوذ فى وجدان المستمعين .

لقد أصاب وفيق المنذر عندما جنح نحو اللون الأزرق ودرجاته الهامسة يغطى به معظم سطح اللوحة ، لأن هذا اللون يبحر بنا فى

فضاء السحر والرومانسية التى تتوافق مع موضوع اللوحة ، كذلك تخفف الفنان من سطوة الخطوط والمساحات المعادة ، من خلال صنع خطوط ومساحات مقتبسة تفتح الحاد وتلطف من المشهد البصرى .

وفى النهاية جاءت المساحات التى تغازل درجات من الأوكر والبنى لتعزف مع اللون السائد فى اللوحة كونشيرتو يستولى على عين المشاهد ، بعد أن قد أمتع أذنه .

يثبت وفيق المنذر فى هذه اللوحات امكانياته فى إخضاع خامة الجرانيوليت الحادة الطبع ، لكل مايرغب أن يصوره بها ، وفى لفتة ذكية ، مال الفنان إلى الريف ، حيث تنتشر الأراضى الخضراء ، ويسمق النخيل ، وتلهو الحيوانات ، وفى لوحة « منظر من الريف » قام الفنان بتنظيم لقطة معتادة من الريف المصرى ، فها هى امرأة تحمل « مقطفها » تتهب مقدمة اللوحة ، بينما هناك فى الخلف وقفت امرأة أخرى وسط عدد من الماعز اللاهى ! ، أما النخيل فبدا باهتا فى المدى المتطور ، لم يغفل الفنان فى هذه اللوحة قوانين الدراسة الأكاديمية ، حيث استجاب لقوة المنظور ، وإن كان لم يهتم بالفورم بنفس الدرجة ، بل اكتفى بخطوط قاتمة تحدد شكل المرأة . ولأن خامة الجرانيوليت تسمح بصنع أسطح متعددة وملامس خشنة فقد وجد الفنان فى مساحات الأرض الزراعية فرصة لتحقيق ذلك التميز الخاص ، وأخيراً لم ينس المنذر غرامه بالألوان النضرة ، البهيجة ، والتى تهب المتلقى نعمة التأمل الهادئ ، وتمنحه ساعة من الحبور .

اللافت للانتباه أن خامة الجرانيت لا تصلح إلا للمساحات الجدارية الضخمة والتى تتجاوز الأمتار العديدة ، ولكن الفنان استطاع أن يجردها من هذه السمة وينفذ بها – وفى مساحات محدودة – لوحات تمتاز بالأناقة والنظافة والوله بالمرأة .

وفيق المنذر فنان من طراز مختلف ، انحاز بكل قواه نحو خامة ولدتها التكنولوجيا الخاصة بكيماويات البناء الحديث ، وعرف على مدى سنين طويلة كيف يستقطر منها طاقات الجمال الخبيئة ، فكان كمثل صائغ الذهب ، يخفى دأبه ومثابرته وعرقه ، خلف روعة السبيكة التى يصنعها ، فلا نكاد نشعر بجهده ، بل تنسينا هذه السلاسة والدقة عذاباته اليومية ، استفاد من فنون القدماء من أول الفراعنة حتى العصر المضئ للحضارة الإسلامية ، وصالح منجزات الفن الحديث فى أوروبا واحترم الأصيل منه ، فحق له أن يفخر بلقب رائد فن الجرانيوليت فى مصر .. وأعتقد .. وفى العالم العربى أيضاً .

## اعمال نبيل السنباطى

### إزاحة غبار الأساطير

أخيراً .. استطاع فنان أن يزيح غبار الأسطورة وتراب القرون عند الفراعنة ويقدمهم لنا بعد أن هجروا توابيتهم وزهدوا فى الاقامة الجبرية داخل مقابر من ذهب .

إن الفنان نبيل السنباطى الذى قدم معرضه أخيراً فى قلب القاهرة ، تمكن من اصطياد موضوع ساكن ومهجور لم يقربه أحد من قبل وراح يفتش بإصرار عن الإمكانات الجمالية التى تتيح له أن يلقى بحجر داخل البحيرة الراكدة للأجواء الفرعونية . ففى العصر الحديث ومن باب مواكبة الرواج السياحى واستمثار مايمكن من كنوز مصرية لتحويلها إلى بضاعة براقة تستهدف جيوب السائحين ، سادت فكرة الرسوم الفرعونية على ورق البردى المصنوع وإنحاز لها تجار محترفون وشباب كثيرون ينقلون – بمهارة أحياناً وركاكة أحياناً أخرى – تلك الرسوم التى عبرت عن المناخ الإجتماعى والدينى فى مصر القديمة ، والتى زينت مقابر الفراعنة قبل مئات السنين .

لكن الفنان نبيل السنباطى استطاع أن ينحرف بهذا المزاج « السوقى » ويصنع خليطاً سيريالياً آسراً قوامه البحث الدءوب عن قيم جمالية مخبوءة داخل صلابة الحجر الفرعونى وهشاشة المومياء المستكينة من خلال تفرده بخيال خصيب وفاتن .

هل يمكن لنا مثلاً مقاومة الإنشداد الجميل للوحة يطل منها الوجه الفرعوني المألوف لتوت عنخ آمون ، الذى أخذ وضع البروفيل وراحت عصاه الشهيرة تتحول إلى ثعبان أنتج عدة ثعابين أخرى متحفزة ثم رسم فى الخلفية ثلاث مسلات ذات أحجام وأطوال مختلفة لكنها متحصلة ربما من باب حماية الفرعون وثعابينه وذلك الذى يبدو كما لو كان يتحرك بعنفوان ومحاطاً بجبروت هذه الزواحف الفتاكة ؟ إن القمر المضى الذى توسط السماء أضفى على المشهد كله جلالاً مشهوداً.

## القدرة على الإفصاح

لقد لاذ الفنان نبيل السنباطى بالألوان الزيتية وقدرتها اللامحدودة على الإفصاح فقام بتطويعها لما أراد ، منح الأزرق المسالم للسماء ، أما الألوان العتيقة للحجر فقد فازت بها المسلات الثلاث .. ثم انحاز الفنان نحو الملمس الناعم فصور به الوجه الفرعونى الذى يلوح كما لو كان خارجاً تواً من دارما عنيفة برغم بقايا الإحساس بجمود الحجر الذى يغلق وجهه الذى تراكمت عليه بقع الضوء المشع .

لم تكن المدرسة السيريالية التى استقرت فى عشرينيات هذا القرن ، بعد ظهورها المدوى فى أثناء الحرب العالمية الأولى إلا فتحاً مثيراً فى عالم الفنون الجميلة فبعد أن كانت الطبيعة هى المصدر الرئيسى لموضوعات الفنان ، بما تحتويه من مناظر ، وعناصر ، وكائنات حية .. إذا بعلم النفس واكتشافاته يعطى للعقل الباطن للإنسان مكاناً مرموقاً يسمح بتحليل أحلامه وكوابيسه وخيالاته ويفسح المجال لغزارة

اللاشعور بالإنهمار على اللوحات ، مما منع الفرصة نادرة لارتياد العوالم المدهشة والمغايرة لكل العوالم القائمة .

لقد كتب « هيجل » مرة بحق : إن مهمة الفن هي الكشف عن الحقيقة بشكل حسى فى صياغة فنية ، لذا يصبح من المقبول تماماً أن يحوم الفنان فى فضاء السيريالية الوافرة يلتقط عناصره من كهوف الواقع ومن حلم غائم لاينتهى أبداً . إن اللوحة التى تصور طائراً بجذب قطعة قماش منسدلة أما جناحاه وذيله فقد تحورت أيضاً إلى قطعة أخرى من قماش – تحتضن بيضتين .. لهما لوحة جديرة بالإدهاش . لقد صمم الفنان لوحته بأحكام فاختار وجه « أخناتون » الشهير ورسمه مرتين فى يمين ويسار اللوحة ووضع البيضتين بين هذين الوجهين ثم وضع بيضة حائرة ووحيدة في أعلى قطعة القماش على اليسار .

عالم ملئ بالرموز والدلالات . إن البيضة تعبير عن المكنون أو توحى بالانبثاق والميلاد والطائر برغم انسيابيته فإنه يلوح كما لو كان معلقاً فى فضاء غير آمن ويصبح الأمل يترصد هذا البيض الموزع بحكمة على سطح اللوحة . إن الوجه الإخناتونى جهة اليمين يحصر الإضاءة المنعشة عليه برغم حزنه البادى ، أما أخناتون الآخر الكالح الألوان محروم من بريق الحياة فى عروقه إنها لحظة تأمل حذر لما سوف يؤول إليه هذا الصراع بين الطائر المعافر والأبيض المستكين والقماش اللانهائى ووجهى أخناتون !!

إن الفنان ذا النزعة السيريالية يستطيع أن ينتخب من الوجود العناصر التى تحقق للوحته أعلى كفاءة ممكنة شريطة أن يكون متسلحاً بثقافة غزيرة عن الأساطير والحكايا وعلم النفس والتاريخ وأحاجى الفلاسفة وغيرها ، وهذا عبر خبرته الخاصة بالفنون الجميلة وتطورها وآخر المدارس والاتجاهات التى ابتكرها الفنانون فى بلاده وفى العالم كله .إن مفتاح الحياة الفرعونى الذى يستقر جهة اليمين فى أعلى إحدى اللوحات يخاصم هذا الكائن الفرعونى المعتم مجهول الاسم الذى يحتل مقدمة اللوحة بوجهه الكئيب وجسده الحجرى بينما عين كبيرة قابعة جهة اليمين مغطاة بثنيات من قماش أزرق يسطو على معظم فراغ اللوحة . وجاءت الرقعة الشطرنجية التى تستولى على ربع السطح الأسفل كترديد جمالى لعنصرى الخير/ المفتاح ، والشر / الكائن ، من خلال تناغم اللونية الأبيض والأسود أما عن العين المنزوع من محجره فى مقدمة اللوحة بياضه اللامع فربما أفسح المجال للتفاؤل .

إن نعومة الملمس صفة ملازمة للسيرياليين بشكل عام منذ إبداعات كبيرهم « سلفادور دالى » إلى الآن ربما لأن نعومة السطح تسمح للخيال بالانسياب السلس لتفسير الرموز التى تصطبغ بها الأعمال من ناحية وربما لتكثيف المتعة البصرية وعدم إزعاج حركة العين من ناحية أخرى .

لكن الفنان نبيل السنباطى ارتأى أن ينحاز نحو تكنيك مختلف فى بعض لوحاته من خلال استخدام الفرشاة الجافة بعد أن كسا لوحته بطانية لونية بواسطة هذه الفرشاة . أيضاً فقد لنا إحدى الآلات تحمل فوق رأسها قرنين بينهما قرحن . لقد آثر الفنان أن يحيط هذه الآلهة بحجر ضخم غامق تعلوه موتيفة فرعونية مألوفة وهى الثعبان الشهير . لكن بتحوير مقصود . إن معمار هذه اللوحة شديد الأحكام من خلال توزيع العناصر وحركة الضوء المنسال على الوجه الأسفل ، وعلى الثعبان ذى الأصفر الطازج أعلى اللوحة . إن العبارة التشكيلية الشجية التى تمنحها إياها هذه اللوحة مع السطح الخشن الذى يشبه حبيبات الرمل ، تؤكد أن وراءها فناناً مقتدراً لا يكف عن البحث الشاق عن أساليب جديدة وعوالم مقابرة تمكنه من إبداع لوحات تثير الفضول وتشحن الوجدان بأنها رهن المتعة الرفيعة .

لقد ظل الهرم محط أسرار الحضارة المصرية القديمة لما يحوى من إعجاز فى البناء أو غموض فى طقوس الدفن بصفته مقبرة للعظماء . لذا لم يكن من المستغرب أن يقتحم الفنان هذا العالم المثير . فصور لنا كاهن المعبد جالساً القرفصاء بتأمله التاريخى وحزنه الكهنوتى أمام بهو الأعمدة الفرعونية المألوفة ومعلق فوق رأسه فى الفراغ هرم صغير ، بيفا أحتل الجزء العلوى من اللوحة هرم مقلوب ، لقد وزع الفنان كتلة المعمارية بحذق ، فوازن الكاهن بالهرم المقلوب ، كذلك وزع الأعمدة فى اليمين واليسار بطريقة أبرزت قوة التصميم . هذا عمل قصدى يراعى

فيه الفنان أصول حرفته مراعاة كاملة من أول استخدامه للكتل وظلالها سواء كان الكاهن أو الأحجار حتى اللون الروحانى الذى يحيط بالهرم المقلوب .

## مؤثرات فرعونية

لم يبخل الفنان نبيل السنباطى على هذه التجربة الثرية ، فاستفاد من معظم الكائنات والعناصر التى تركها لنا الفراعنة على جدرانهم ومعابدهم ، عن الحيوانات مثل الأسد والكلب والقط إلى الطيور بأنواعها المختلفة مروراً بالحروف الهيروغليفية ومفاتيح الحياة وأحجار المعابد . لذا لم يكن مستغرباً أن تجئ أعماله محيرة للعين ، مثيرة للأسئلة ، ممتعة للعقل . هذا الفنان مثقف ، يعرف أصول صنعته ويعطيها حقها بالكامل ، يبحث بشغف عن الجديد فى الفكر والمضمون لايتورع عن الولوج داخل الكهوف المعتمة ما دام سيخرج منها بلحظة ضوء باهرة .. ينتزع الفراعنة من على جدرانهم ومعابدهم ويقدمهم لنا فى معالجة تتصف العفوية وجموح الخيال .

هذا فنان يمنحنا نعمة التأمل ومؤاخاة الألوان .

## الفنان محمد الناصر

## يستثمر خشونة الواقع فى لوحات عذبة

نشهد العقد الأخير من القرن العشرين عزوفاً مؤسفاً من قبل الفنانين التشكيليين فى مصر عن الاهتمام الواجب بالمدرسة الواقعية التى تحتفى بمظاهر الحياة اليومية وتفاصيلها ، وتتعامل مع الواقع بكرم باعتباره المادة الخام الأولى التى يمدها دوماً بالموضوعات والأفكار من أجل اقتناص الجماليات المخبأة وتقديمها فى صياغات تشكيلية مثيرة ويرجع هذا العزوف بشكل رئيسى إلى علو نبرة ما يسمى بالحداثة وما بعدها .

ويعد الفنان محمد الناصر - ١٩٥٧ - الذى يعمل رساماً فى مؤسسة الأهرام من أبرز الفنانين الذين انحازوا إلى الاتجاه الواقعى ويبحر فى خضم الحياة والناس من أجل اصطياداللآلىء المكنونة والجواهر المدهشة وتقديمها لنا فى لوحات عامرة بالجمال وفياضة بالأناقة ، تخرج محمد الناصر فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ١٩٧٩ ، قسم التصوير وكان ترتيبه الأول مع مرتبة الشرف ، فى نظرة فاحصة لما قدمه هذا الفنان فى أعماله الأخيرة ، نجد أن أول ما يلفت الانتباه أن لوحات محمد الناصر برغم واقعيتها الشديدة إلا أنها لاتقع فى مستنقع الفوتوغرافيا الفجة ، حيث تسرى فى اللوحة دوماً شحنة الإحساس الخاصة بالفنان ، ففى لوحة « مجذوب من الحسين » تدهشنا هذه المهارة فى اصطياد الحالة النفسية للمجذوب ، الذى زهد فى ملذات

الحياة ، وانطفأت فى جسده الواهن ونظرته الشاردة أضواء الرغبات ، احتفل محمد الناصر بتحقيق « الفورم » ( التجسيم ) الذى لاح فى تفاصيل الوجه وحركة اليدين وطيات الملابس الرثة ، التى يرتديها ذلك المجنوب البائس والتزم التزاماً شبه حرفى بألوان اللحم البشرى ، حيث ساد البنى المحروق فى المناطق الظاهرة من الجسم فضلاً عن كتل الشعر الأبيض فى الرأس واللحية ، وقد أصاب الفنان عندما جعل اللون الأزرق ودرجاته يستولى على مسطح اللوحة ، سواء فى الملابس أو الخلفية حيث يشيع هذا اللون فى نفس المتلقى ألواناً من الحزن والشجن ، وهذا يفسر لجوء فنانى عصر النهضة فى أوروبا إلى استخدامه بسخاء .

يستقى محمد الناصر مادة لوحاته دوماً من الواقع الخشن أو من أصحاب المهن المهمشة ، وهو يقول عن ذلك : « أشعر أن تفاصيل حياة هؤلاء الناس تحوى من الجمال المخبوء ما ينبغى علىّ إبرازه » .

وإذا كان الفنان فى لوحة المجنوب قد صوره وحيداً فى اللوحة ، محروماً من وجود البشر ، أو أى شئ يدل على المكان ، فربما ذلك من أجل إثارة التعاطف مع هذا المسكين صاحب الظهر المحنى .

إلا أنه فى لوحة « العربجى » أثبت وجود الهرم فى الخلفية ولكن بشكل طيفى حتى لايؤثر على الحضور القوى لبطلى اللوحة : العربجى والحمار !! .

اقتنص محمد الناصر زاوية فريدة ليرسم منها موضوعه تشبه إلى حد كبير « لقطات أو كادرات السينما » حيث يظهر العنصر أو الكائن الموجود فى المقدمة كبير الحجم جداً ، فى حين يلوح الرجل فى الخلفية محدودا أو صغير الحجم جداً ، وهو يقول « إن التناقص فى أحجام العناصر يشعل الصورة بالحيوية والحركة » ، لم يتورع الفنان عن رسم الجزء الخلفى من الحمار فقط ، مما قد يعطى إحساساً بأنه قد أصاب التصميم أو تكوين اللوحة بخلل ما ، لكن الحقيقة أن هذا الجزء الذى يبرز ويؤكد الدقائق الصغيرة فى الجسم والكسوة ، قد أغنى عن الكل ، وساهم فى الأحساس بصدق وواقعية اللقطة ، وبعكس المجنوب الحزين ، جاء « العربجى » باسم الوجه ... يواجه المتلقى دون خجل من مهنته المتواضعة ، برغم أن العصابة التى وضعها فوق رأسه قد أخفت إحدى عينيه !

يستخدم محمد الناصر ألوان « الأكولين » وهى عبارة عن أحبار تخفف بالماء ، تتميز هذه الألوان بالطزاجة أو السخونة ، فضلاً عن إيقاعها الصداح .

ومع أن الألوان التى تخفف بالماء عادة ماتكون مراوغة وعنيدة ، إلا أن الفنان استطاع أن يكبح جماحها ويخضعها لضرورات موضوعه ، متنقلاً بها من ذروة الاشتعال ، كما فى الوجه والكف ، حتى سفح الشفافية والشبحية كما فى الهرم والجزء الظاهر من عربة « الكارو » مروراً بالعديد من الدرجات اللونية المتباينة .

وفى لقطة سينمائية أخرى ، نجد الفنان فى لوحة « عامل القمامة » ،

قد جنح نحو حشو اللوحة بالأدوات الخاصة بالعامل مثل العربة الصغيرة أو « المكنسة » ، لكنه مغرم دوماً بألا يظهر العناصر والمفردات كاملة ، حيث تتوارى أجزاء خلف أجزاء ، حتى بطل اللوحة العجوز يدفع العربة بوهن ، وهى تخفى مساحة كبيرة من جسده !!

وكعادته احتفى محمد عبد الناصر بانضباط النسب التشريحية للجسد الإنسانى ، وحقق براعة مشهودة ، فى إبراز تعبير الوجه وحركة اليد ، وقد وفق الفنان عندما جعل أدوات القمامة تحاصر الرجل العجوز ، وتعوق حركته حتى نرى مشاق المهنة ، ولأن الفنان مهووس باللون الأزرق على الدوام ، نجده هنا أيضاً ، قد سمح له بالتواجد المتفرد فى معظم مساحات اللوحة ، سواء فى الخلفية أو العربة ، أو حتى الملابس التحتية للرجل ، بينا اكتست الملابس الخارجية ، درجة من البنى الفاتح توافقت تماماً مع نفوذ الأزرق ، إن تبجيل عنصر الحركة يتجلى فى أعمال محمد الناصر بوضوح ، ففى لوحة « العربجى » نشعر بحركة الحمار والعربة ، وأن المشهد مجرد لقطة عابرة ، وهنا أيضاً لا يمكن أن ننفلت من أسر متابعة جامع القمامة وهو يدفع العربة خارج إطار اللوحة !!

إن هذا العنصر فى أعمال الفنان ، هو الذى يمنح لوحاته سحر الواقعية وحيوية المشهد .

محمد الناصر فنان دؤوب متمتع بخيال شجاع وجسور ، امتلك أصول الصنعة بامتياز ، وآثر أن يفتش عن لآلئ الجمال داخل كهوف

الواقع الفظ ، انحاز للبسطاء وأصحاب المهن المنحطة ، وقدمهم لنا فى لوحات تمتاز بفرادة التصميم وقوته ، فضلاً عن براعة الأداء .

لوحات لا غربة فيها ولا إغراب ، عذبة ، رقراقة ، رغم خشونة الواقع !!

## الفنان السورى منير الشعرانى وتكويناته الخطية

## البحث عن جمالية عربية ترعى الموروث وتنشد الفرادة ——

مع الانتشار المهول لمقولات مثل « العولمة » ، وما « ما بعد الحداثة » ، و « القرية الكونية » .. إلخ فى وسائل الإعلام ، أصاب المثقفون والفنانون هاجس الحفاظ على الهوية فى مواجهة سيل من النظريات والأفكار يدعو صراحة إلى طمس الخصائص القومية ، ويبشر بنمط ثقافى وفنى أوحد لكل شعوب الكون ، هو النمط أو النموذج الأمريكى الغربى !

لهذا نحن نحترم من يسعى لطرح مفهوم جمالى مصرى عربى فى مواجهة الإزاحة الفظة من الخارطة الثقافية التى تحرص على تكريسها أمريكا ومن لف لفها .

من هذا المنظور يمكن لنا متابعة أعمال الفنان السورى منير الشعرانى ( ١٩٥٢ ) الذى استقر فى القاهرة منذ سنوات ، وارتبط بحياة زوجية بالأديبة سلوى بكر.

تكمن براعة الشعرانى فى قدرته على استثمار التراث العريق للخط العربى وإعادة تشكيله فى صياغات فريدة حديثة ، تتلمذ الفنان على يد كبير خطاطى الشام الراحل « بدوى الديرانى » ثم تخرج فى كلية الفنون الجميلة بدمشق قسم الزخرفة عام (١٩٧٧ ) ، ومارس العمل كمصمم خطوط فضلاً عن التصميمات الفنية التى يصنعها للكتب والمطبوعات .

يقول محمد طاهر المكى الخطاط الشهير : « الخط هو ملكة تنضبط بها حركة الأنامل بالقلم على قواعد مخصوصة » ، ويعلق الفنان الكبير حسن سليمان : « الانضباط هو الذى يحدد لنا قيمة الخط وجودته ، وتميز خطاط عن آخر .. الانضباط هنا يحدد لنا الانسجام بين الحركة والسكون ، وبين الانحناءة والخط المستقيم » .

يجب أن نلفت الانتباه إلى أنواع الخط الرئيسية ستة ، هى : النسخ ، الرقعة ، الثُلث ، الفارسى ، الديوانى ، والكوفى ، وقد تفرعت بعد ذلك إلى العديد من الأفرع حسب مواهب الخطاطين والنمط الفنى السائد فى بلد ما ، ومما لاشك فيه أن منير الشعرانى يتقن هذه الخطوط جميعاً وبامتياز .

له عدة كراسات من تأليفه لتعليم خطوط النسخ والرقعة والديوانى ، مما يعنى مجاهدته من أجل الإمساك بقواعد كل خط على حدة ، وهذا الأمر يتطلب جهداً ومثابرة وممارسة دائمة ، وهى صفات لازمت الفنان طوال حياته .

إن موهبة وثقافة منير الشعرانى هى التى يسرت له الانفصال عن زمرة الخطاطين التقليديين ، الذين أتقنوا الحرفة ، لكنهم حرموا من الموهبة ونعيم الابتكار ، وجعلته ينتمى إلى هؤلاء الفنانين الذين يشغلهم هاجس التفرد ، والولع بالتجديد .

خذ عندك لوحة « الخفى فى الجلى » تجد ظلالاً من خط الثُلث

تحوم فى حروف الفاء ، الغاء ، الجيم ، لكنها لا تنتمى إليه تماماً ، كذلك تمكن الفنان من إدارة الحوار بين الخطوط الرأسية والأفقية بمهارة فائقة وغير تقليدية ، فحروف الألف واللام فى كلمتى « الخفى والجلى » سارت باستقامة صارمة رغم ميلها ، وبسمك منتظم يقل تدريجياً عند الأطراف فى رشاقة ودلال ، وقد تجاوب معهما فى الاتجاه المضاد حرف الياء فى نفس الكلمتين فضلاً عن ياء كلمة « فى » التى رسمها الفنان فوق الكلمتين – وليست بينهما – كى تشغل الفراغ بين أحرف الألف واللام الممتدة .

وفى محاولة ناجحة لضبط التصميم ، قام الفنان بعمل مربع ناقص ضلع يحيط بالجملة مراعياً انتظام الفراغات وتماثلها بين أحرف الكلمة وأضلاع المربع ، مما بدت معه اللوحة كبناء معمارى رصين وراسخ ، لم يستخدم منير الشعرانى إلا اللون الأسود الصريح يخط به حروفه ، بينما النقاط التى جاءت دائرية ومتساوية الأحجام تماماً ، فقد خصص لها اللون الأحمر الصداح ، فلاحت لنا كلآلئ زخرفية تزين هذه الخطوط السوداء ، وبالمثل صنع مع المربع منحه نفس اللونين الأسود والأحمر حيث كل ضلع منه يتكون من خطين متوازيين .

لا يلجأ الشعرانى إلى حيل فن التصوير الحديث التى تحتفى بالفورم أو المنظور ، أو التركيز على بؤر الضوء فى مناطق معينة ، بل يصر على التناول العربى الذى ينفر من هذه الحيل ، ويحترم البعدين

الطول والعرض ، بالإضافة إلى الزهد الشديد فى العالم الصاخب للألوان والقناعة بلونين أو ثلاثة على الأكثر ، واللافت للنظر أن منير الشعرانى يختار الجمل التى يكتبها فى لوحاته بتدقيق شديد ، فهى رغم قصرها الشديد محملة بمعان وحكم عظيمة ، مثل لوحة « الكلام شَرك ».

## ضد العفوية

إذا كانت بعض الاتجاهات الفنية تختفى بالعفوية وتدين التخطيط المسبق أو الاسكتش الأولى الذى يقود فى النهاية إلى اللوحة ، برغم أن تاريخ الفنون الجميلة فى الغرب أو الشرق يؤكد أن كل اللوحات أو الأعمال العظيمة سبق الإعداد لها جيداً ، لدرجة أن إحدى لوحات بيكاسو مثلاً - ربما تكون « آنسات أفنيون » - قد صنع لها ١٩٢ اسكتش قبل أن يشرع فى تنفيذها على سطح التوال !!

نقول إذا كانت هناك اتجاهات تبجل العفوية ، فإن لوحات منير الشعرانى تنفى انحيازه لهذا الأسلوب تماماً ، وتؤكد أنه رسم اسكتشات عديدة حتى يصل إلى التكوين الذى نراه فى كل عمل ، فلوحة « الكلام شرك » استضافها تصميم بالغ الدقة والفرادة ، بحيث يستحيل أن يكون جاء هكذا عفو الخاطر ، أو فى لحظة انهمار عاطفة جياشة ، فالرجل أولاً اختار جملة من كلمتين - مبتدأ وخبر - مشحونة بخلاصة أقوال الحكماء ، ثم قرر الإبحار فى فضاء الخط الكوفى يستلهم منه الحالة العامة لشكل الحرف بعد أن جعله يتخفف من الزخرفة الشديدة التى

يتسم بها ذلك الخط ، لا يلتزم الفنان دوماً بوضع الحروف فى مكانها الصحيح من الكلمة ، بل يتحرر من هذا القيد بغية ضبط التصميم أو إشاعة مناخ عذب فى اللوحة ، مثل حرف « الميم » الذى جاء قبل « لا » فى كلمة الكلام !! إن الميم فى هذا المكان الجديد سمحت لحرفى « لا » أن تغلق التكوين وتحكمه مع حرفى « ال » فى بداية الكلمة ، كذلك شكلت مع الثلاث نقاط الخاصة بحرف « الشين » إيقاعاً بصرياً آخاذاً بسبب استقرار كل منهما فى حضن الخطين الأفقى والرأسى ، أما رأسا حرفى الكاف التى جاءت كل منها على شكل زاوية قائمة فقد وقع عليها عبء الإحساس بالحركة بسبب خطوطها المائلة التى تتعارض مع غابة الخطوط الرأسية والأفقية ، ويبقى فى النهاية هذا المعين الذى يحيط بالجملة ويحتضنها فى فضائه ، وقد أصاب الفنان عندما جعل قمم الحروف وقواعدها لقطع المعين فى نقاط محددة متقابلة ومتناسقة .

من المسلم به أن الخط العربى كان أحدأهم - إن لم يكن أهمها - الدعامات الأساسية للفن الإسلامى ، لأن الدين الإسلامى جوهره نص مكتوب هو القرآن الكريم ، وبالتالى كان من الطبيعى أن يسعى فنان الزمن الأول إلى تبجيل الحروف ورعايتها ، ومحاولة تقديمها فى صياغات مبتكرة وبديعة تعبيراً عن إيمانه وتقديسه للغة التى نزل بها القرآن ، وقد وصل الفنان الإسلامى الذى انشغل بالخط إلى حد كتابة آيات وأحاديث وأدعية دينية يستحيل تقريباً قراءتها بسبب التداخل الشديد بين الكلمات والحروف ، حيث طغى التصميم والتكوين على

وضوح الكلمة والحرف ، ولعل واجهات المساجد التي يعود تاريخها إلى العصور العباسية والمملوكية والعثمانية تؤكد ما نقول ، إن الهوس بالشكل الجمالي للخط طغى في كثير من الأحيان على سهولة ويسر قراءة الجملة المكتوبة .

ويبدو أن منير الشعراني لم يسلم أيضاً من هذه « الآفة » الحميدة ، فمعظم لوحاته تحتشد بجمل يصعب فك طلاسمها ، ولولا إرشاداته ، ماقرأها أحد ، وها هي لوحة « لاعذر في غدر » توقعنا في شرك الغموض ، بداية من كتابتها مائلة ، حتى استخدام بعض حروفها فضلاً عن النقاط في استكمال أضلاع الشكل الهندسي « المعين » الذي يستضيف هذه الجملة الدالة .

وكعادته ، حافظ الفنان باستماته على انضباط الفراغات بين الأحرف بالإضافة إلى سمك الأحرف نفسها ، لم يلجأ الفنان في هذا العمل إلى أي خطوط منحنية أو مقوسة ، أو تنتهي بانسيابية ، بل العكس ، فالحروف كلها قائمة وصارمة ومستقيمة ، حتى النقاط التي اختلف لونها الأحمر عن الألوان القاتمة التي استراحت فيها الحروف ، قد اتخذت شكل المربع ، باختصار يشيد الفنان من هذه الحروف معماراً شامخاً لا يخلو من حس صوفي سلس .

هذا فنان دؤوب .. صارم مع ذاته .. مثقف منتبه الوجدان ، لذا جاءت تكويناته الخطية لتؤكد أن الحداثة الحقيقية هي التي تبحث في

الموروث من أجل استلهامه وهضمه ، حتى يتسنى للفنان أن يقدم رؤى جمالية عربية ترعى القديم ولا تخاصم منجزات الفن الحديث . رؤى شجاعة تنشد الفرادة وتحض الخيال على الابتكار .

منير الشعرانى فنان من سورية – وأعترف بأنى كنت ومازلت شامى الهوى – لوحاته مكثفة متينة البناء ، ذات تكوين هندسى ، عامرة بالحلاوة ولا تخلو من نزعة صوفية ، وهذه هى الحداثة التى ننشدها !! .

## معرض جماعة المثلث الذهبى

### أعمال مبشرة .. وبيان هزيل

لأن الفن ، كل فن جزء من – وتعبير عن – واقع اجتماعى / اقتصادى محدد ومعلوم ولأن الفن – كل فن عليه أن يقوم بتلبية الاحتياجات الجمالية والروحية التى يحتاجها المجتمع من خلال الاستخدام الأكثر كفاءة للأدوات الفنية الخاصة بكل ممارسة إبداعية ، لذا وجب على الناقد أن يتناول الأعمال الفنية المقدمة مراعياً الشروط العامة التى ظهرت فيها الأعمال مثل الظروف الاجتماعية ، آخر تطورات النشاط الفنى ومسيرته التاريخية ، مدى ما حققته هذه الأعمال من الاستجابات الجمالية والروحية للمجتمع .

ولعل المعرض الذى قدمته جماعة « المثلث الذهبى » أخيراً يؤكد صحة ما قلناه سابقاً ، حيث قدم خمسة من الفنانين – سنذكرهم بعد قليل – عدداً لا بأس به من اللوحات الفنية التى تستجيب فى حدها الأدنى للأشواق الجمالية التى يفتش عنها جمهور الذواقة ، ولكن قبل الدخول فى التفاصيل ، علينا أن نحتفى أولاً بظهور هذه الجماعة الفنية خاصة أن الحركة التشكيلية المصرية أصابها الشطط فى الأعوام العشرة الأخيرة ، أن ظهور جماعة فنية تشكيلية ليس بالأمر المستحدث فى مصر ، بعد أن شهدت أوروبا خلال القرن الماضى وهذا القرن ظهور العديد من الجماعات الفنية التى شغلت الناس بأفكارها الجريئة ، وأطروحاتها المدهشة مثل التأثيرية ، الدادية والسريالية ... الخ .

وفى مصر ظهرت جماعة « الخيال » كأول جماعة فنية ضمت الرواد الأوائل : يوسف كامل ، أحمد صبرى ، راغب عياد ومحمد حسن ، كذلك شهدت فترة الحرب العالمية الثانية وما تلاها من صخب اجتماعى حاد ، ونزوع مشروع نحو الاستقلال ومقاومة الفوضى للاستغلال الطبقى الشائع السمعة ، تكوين عدد من الجماعات الفنية ذات ميول يسارية مثل جماعة « الفن والحرية » لمؤسسيها : رمسيس يونان . فؤاد كامل ، وكامل التلمسانى ، وجماعة « الفن المعاصر » روادها : جاذبية سرى ، حامد ندا ، وعبد الهادى الجزار وغيرها .

ومع وصول ضباط يوليو إلى الحكم عام ١٩٥٢ وتغيير البنية الاجتماعية وانتزع الاستقلال مع طرح مشروع وطنى تقدمى طموح ، اختفت الجماعات الفنية وذاب الفنانون فى المشكلات الاجتماعية والقضايا الوطنية والقومية واستلهموا منها مايواكب مواهبهم وإبداعاتهم .

ومع مجئ السادات إلى الحكم ، دارت الأيام دورة معاكسة كما يقول الناقد فاروق عبد القادر وتوتر المناخ العام وبدأ ظهور بعض الجماعات الفنية على استحياء والتى لم تستمر سوى عام أو بعض عام حتى تفرق مؤسسوها ولعل أشهرها جماعة « المحور » التى أسسها الدكاترة الأربعة : أحمد نوار ، وفرغلى عبد الحفيظ ، ومصطفى الرزاز ، وعبد الرحمن النشار والتى خطت بالفن التشكيلى المصرى خطوة كبرى

ولكن لا ندرى هل للخلف أو للأمام ؟ المهم لم تستمر هذه الجماعة كثيراً ، لكل ما قرأته سالفاً ، يصبح الاحتفاء بانبثاق جماعة فنية واجباً لابد أن نلتفت إليه .

## بيان هزيل :

تعالوا أولاً نطالع البيان التأسيسى الذى أصدرته « جماعة المثلث الذهبى » والتى اتخذت لنفسها شعار « فكر وإبداع وتوحد » .

يجب أولاً أن نلفت الانتباه إلى أن البيان لم يشتبك مع واقع الحركة التشكيلية المضطرب بأى شكل من الأشكال برغم أن المناخ العام يستوجب طرح موقف فكرى واضح ومحدد مع أوضد الاتجاهات الحديثة ، فقد بدأ البيان بكلمة عامة عن دور الفن فى تكوين الحضارات ثم انتقل إلى عرض نبذة تاريخية عن الجماعات الفنية التى ظهرت فى مصر وأوروبا وفى النهاية كلمة أدبية عامة توضح سبب إنشائهم للجماعة :

« لنؤسس بيتاً أعمدته من الخلق الحميد ، وجدرانه يغلفها الدفء والحب ليفوح منه الإبداع نقياً منزهاً عن كل غرض ، لننشر إبداعنا فى كل محافظات مصر ، لنشيد بناء جديداً أساسه حميمية اللقاء بيننا وبين الفنانين الباحثين عن الصدق والنقاء » .

وهكذا لف البيان ودار حول معان عامة لا يختلف عليها أحد ، لكنها لاتحدد موقفاً من قضايا شائكة جمة مثل التبعية لكل ما ينتجه

الغرب من إبداع ، سيادة اتجاهات محددة مثل ما يسمى بالعمل المركب والتجريد اللاشكلى ، كيفية تحقيق التحرر القومى دون إغفال منجزات العالم شرقه وغربه ، قضية التقنيات واستخدام خامات مختلفة ، الموقف من التراث الجمالى والروحى للأمة ، وإمكانية استلهامه وتطويره .. الخ.

إن البيان الذى قدم به أصحاب المثلث الذهبى أنفسهم ، جاء هزيلا وغير طموح بالمرة ، إذ يكشف عن فقر فكرى واضح .

**اللوحات .. أجمل :**

ومع ذلك فإن اللوحات التى عرضوها ، كانت أكثر نجاحاً وإشراقاً حيث كشفت عن جدية واضحة ، ورغبة فى الابتكار والتجديد .

فهذا هو الفنان « وحيد البلقاس » تخرج فى كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية قسم الحفر وبالمناسبة هو الحفار الوحيد فى الجماعة ، عرض علينا « وحيد » عدداً من الأعمال تستلهم الجسد الإنسانى فى علاقته بالنباتات والكائنات المختلفة .

لم يلجأ الفنان إلى الألوان الباذخة بل قنع بالتضاد الجميل الذى يحققه الأسود والأبيض ، فقام باحترام أسس التكوين من حيث متانة البناء ، وتوزيع العناصر مع احتفال خاص بالملمس الناتج عن الحفر على الخشب .

أما الفنان « عبد الرحمن عطية » الذى تخرج فى كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية قسم التصوير فقد لفت الانتباه بهذا التناقض

الواضح حيث أنه كتب عن نفسه فى الكتالوج الخاص بالجماعة ، أنه درس الفن على يد الفنان « سيف وانلى » فى حين أن أعماله اتسمت بالتجريد اللاشكلى مما يتعارض مع ميل الرائد القديم إلى احترام قيمة « الموضوع » فى اللوحة .

جاءت أعمال « عبد الرحمن » مبهرجة الألوان تلتقى بشكل أو آخر مع أعمال الفنان فاروق حسنى الشهير حيث أنها أشبه بالتقاسيم التى يعزفها العوادون .

ويبقى لنا ثلاثة فنانين لم يحظوا بنعمة الدراسة الأكاديمية مثل الآخرين أولهم الصيدلى « عبد الرازق عبد المنعم » وقد انحاز لنفس اتجاه زميله السابق عبد الرحمن عطية حيث الارتماء فى أحضان مدرسة التجريد اللاشكلى ، لكنه جنح نحو تكثيف الألوان وتجلياتها بشكل مبهر وابتعد عن أية شبهة تحاكى أو تستوحى الواقع وكائناته ، رغم ثراء الواقع المصرى المدهش !!

أما الفنان « محمد كمال » الذى تخرج فى كلية التجارة جامعة طنطا عام ١٩٨٧ فقد رأى فى المناخ السيريالى ملاذه المفضل فاهتم بتخليق علاقات مثيرة لأعضاء الإنسان والطيور والآلهة ، وقدمها فى صياغة مختلقة تكشف عن معمارى نحتى بالغ ، حيث ضخامة الكتل ونقائها ولقد استفاد « محمد » من الطاقات التى تفجرها خامة الباستيل والخامات الأخرى ، فجاءت لوحاته عامرة بالبريق اللونى والمساحات

اللامعة خاصة أنه اهتم كثيراً بإبراز حلاوة الصراع بين الغامض والفاتح وأن كان على حساب استقرار ورسوخ التكوين أحياناً !!

ويأخذنا طبيب الأطفال « رائف وصفى » إلى عالمه الاخطبوطى ، حيث النساء والطيور والأوراق النباتية تتداخل بشكل جذاب ، وتصنع تكويناتها الجمالية الخاصة مستخدماً فى ذلك الحبر الصينى وألوان الفلوماستر أحياناً ، هذا الجو المتشابك يعطى للمتلقى متعة خاصة إذا تم التخفف من سطوة التشابكات قليلاً حيث أنها تتشابه أحياناً مع تصوير الأغانى الشبابية بطريقة « الفيديو كليب » .

ومع ذلك فإن طبيب الأطفال يؤكد بلوحاته هذه أنه يمتلك أصول الحرفة بامتياز وأنه عاشق للفورم وإشعاعاته ، وأنه مثل زملائه المكافحين يسعى جاهداً لأن يبتكر عالمه الجمالى الخاص .

ويبقى أن جماعة المثلث الذهبى لم تسع نحو اجتذاب نحات واحد - بل هم مصورون وحفار - حتى يعطى الجماعة ثقلاً وأبعاداً جمالية جديدة . وفى النهاية إن ترحيبنا بظهور جماعة المثلث الذهبى أمر مفروغ منه برغم هزال بيان التأسيس وغياب الرؤية الفكرية ، ونحن نأمل أن يسعى المؤسسون إلى تطوير أفكارهم وبلورتها فى المستقبل القريب ، إذ أن واقع الحركة التشكيلية مضطرب ولا يحتمل الكلمات الأدبية العامة ، بل يقبل فقط من يقف بالرؤية الصائبة والفكر الوطنى المستنير ضد محاولات الإغراب والإرباك .

ضم المعرض أعمال ٣٣ فناناً تتراوح أعمارهم ما بين ٣٣ و ٦٩ عاماً ، جاءوا من مدن إيطالية مختلفة ، عرضوا ما يزيد عن ٦٠ عملاً تتسم بملامح عامة .. أولها .. أن هذه الأعمال توقر لوحة « الحامل » ولم يسع أحد من الفنانين أن يقترف ما يسمى « بالعمل المركب » .

أما الشئ الثانى فيتمثل فى المدى اللا محدود للإمكانات المهارية والتقنية التى وصل إليها هؤلاء الفنانون ، والتى تؤكد أن الدأب والمثابرة والجدية والسيطرة التامة على الأدوات أهم شروط تكون الفنان الحق ، يشير هذا المعرض كذلك إلى أن لوحة « الحامل » لا تخاصم انهمار الخيال ، ما دام الفنان يمتلك من البراعة والمقدرة ما يُمكنه من تخيل أى شئ ورسمه . ويبقى فى النهاية أن هذه الأعمال تثبت أنها غير مقطوعة الصلة بالموروث الجمالى للفن الأوربى بشكل عام والإيطالى بشكل خاص ، حيث نلمح أطياف وجماليات لوحة عصر النهضة - والتى أبدعها رافائيل والذين معه - حاضرة دون افتعال ، مثل الاهتمام بالتشخيص ، الاحتفال بالحبكة الدرامية فى فضاء المشهد .

هذا هو الفنان « ألبرتو أباتا » ٥٣ سنة - قدم لنا لوحة « ا لمحارب » والتى تصور رجلاً يرتدى زياً أشبه بملابس محارب العصور الوسطى ، ويمسك بيد ، بوقاً معقوفاً !! فى هذا العمل قام الفنان بتبجيل النسب التشريحية للجسد الإنسانى مع ميل لتأكيد الرشاقة ، كذلك لم يغفل الفنان دور « الفورم » ، حيث نلاحظ الدقة المتناهية فى رسم ملامح الوجه والأطراف ، وكعادة فنانى عصر النهضة الذين يحتفلون بمصدر

ثابت للضوء بحيث يتركز فى بؤرة معينة ، نجد الفنان قد أعتم حواف اللوحة من أجل أن تنهب صفحة الوجه واليدين حزمة الضوء الرئيسية ، أما الخلفية فقد شغلها الفنان بغابة من العناصر الزخرفية والرموز التى تمثل عدداً من الحضارات المختلفة ، مثل الفن الفرعونى ، حيث نجد تمثالاً مصرياً قديماً جهة اليمين أو الرسوم الرومانية واليابانية ...

فى هذه اللوحة التى تنعم بوفرة الخيال ، يؤكد الفنان الإيطالى مقدرته على صنع عمل متين التكوين .. يستلهم القوانين الكلاسيكية فى التصميم ، وقد ساعدته ألوان الزيت التى نفذ بها اللوحة على إشاعة مناخ أسطورى آسر حققه بامتياز ذلك اللون البنى واشتقاقاته .

أما الفنان « كارلو بيرتوزى » ٥٣ سنة – فقد عرض علينا لوحة تفيض بالجرأة وتؤكد خصوبة الخيال اسم اللوحة « الهام » حيث يفاجئنا هذا الشاب الشارد والقلم فى فمه والذى يجلس على مقعد فى حجرة تبدو ضيقة ، وتأتى المفارقة المذهلة من أن قوائم الكرسى الثلاثة تستند كل منها على مجموعة كتب ، بينما القائم الرابع مُستقر على سن قلم رصاص يستند من الناحية الآخرى بسنه على الأرض !! إن التوتر الذى يتفجر من هذه اللوحة يتوافق تماماً مع معاناة الخلق التى يعانيها هذا الشاب حيث يسعى لاصطياد الأفكار والكلمات .

أعلن « كارلو » بهذه اللوحة انحيازه إلى القوانين الأكاديمية ، فى تنفيذ اللوحات ، فها هو يحافظ على الفورم ويحترم المتطور ويبرز حلاوة

الصـراع بين الظل والنور ، ويلتـزم التـزامـاً صـارمـاً باصطيـاد الشكل الطبيعى ، ولعل مجموعات الكتب والحذاء وملامح الوجه تثبت ذلك .

وفى لوحـة « الطائر والطفل الوحيد » للفنان « ليثيان ركى » – ٤٠ عاما – نكتشف أننا نطل على مكان يبدو واقعياً ، حيث يقف طفل حزين منكمش فى أقصى اللوحـة داخل حجرة جانبيـة ، بينمـا الطائر الضـخم الذى يستولى على مقدمة اللوحة فى الحجرة الأمامية ، يقبض بيديه على ملامح وجهه وحركة جناحيه وفتحة فمه برغبته فى الانقضاض !!

يثير هـذا العمل الفنى الخيـال ويطرح الأسئلة حول علاقـة الطائر بالطفل ، وخلو المكان من قطع الأثاث التى تمنحـه الأمـان وإن كنا نميل إلى أن هـذه الأعمال تسمح بسبب غناها بتقديم أكثر من تفسير .

لم يـخـتلف هـذا الفنـان أيضـاً عن ركب زمـلائه ، من حـيث الدقـة المتناهية فى الرسم . والاحتفاء بمناطق الضـوء ، ومحـاولة صنع تصميم راسخ ومريح .

لقد ضم هـذا المعرض الكثير من الأعمال المتميزة ، والتى استقبلها الجمهور المصرى بحفاوة وإعجاب .

ونحن نأمل أن يؤتى هـذا المعرض أكُله بأقصى سرعة ، حتى يتمكن فنانونا من إبداع أعمال تحتفى بالجماليات الخاصـة بالهوية القوميـة .. تسـتلهم الموروث وتطوره ، وفـى نفس الوقت لا تـخاصـم أحـدث منجـزات العالم شرقه وغربه .. أعمال تحترم العقل وتسر الخاطر .. تفجر الأسئلة وتمتع العين .. وهل نطمع فى أكثر من ذلك ؟

# الفصل الثالث

## الجهاد عندما يبوح

## الفنان حليم يعقوب

### تمرد محسوب على وصايا الاقدمين

إذا كان رائد فن النحت الحديث محمود مختار ( ١٨٩١ -١٩٣٤ ) قد أزاح غبار النسيان عن ذلك الفن الذى برع فيه المصريون القدماء ، والذى نشاهد آثاره فى أبهة المعابد وعظمة التماثيل مما يعزز فخرنا بالأجداد ، فإن مختار ، قد حافظ على أهم سمات هذا الفن أيضاً ، والتى تتمثل فى الطابع السكونى الذى يتجلى فى نقاء الكتلة ورسوخها والمسطحات العريضة ، كذلك انشغل مختار باستلهام الموضوعات والقضايا الوطنية والاجتماعية التى عاصرها مثل ثورة ١٩١٩ وزعيمها سعد زغلول ، ولعل تمثال « نهضة مصر » (١٩٢٨ ) الرابض أمام حديقة حيوان الجيزة يؤكد صواب مانقول ، وبالإضافة إلى احتفاء الرائد الراحل بأخلاقيات الشرق المحافظة ، فلم يجنح نحو صنع منحوتات تبرز العلاقة بين الرجل والمرأة بشكل فضائحى مثلاً ! بل آثر أن ينجز هذه الأعمال وغلالة من العفة والخجل تحوم فى فضاء التمثال .

وكما فعل القدماء استخدم مختار نفس الخامات التى استعانوا بها لتنفيذ أعمالهم مثل الحجر ، الجرانيت والرخام ..... إلخ .

أما الرائد الثانى فى مجال النحت فهو جمال السجينى ( ١٩١٧– ١٩٧٧) الذى عبرت أعماله عن ثورة يوليو والقضايا التى أثارتها ، مثل تبجيل الفلاحين والعمال ، والرغبة فى الوحدة العربية والاستقلال الوطنى ،

تحرر السجينى من تعاليم مختار بخصوص سكونية المنحوتة ، حيث شحن تماثيله بالحركة العنيفة، كما بالغ أحياناً فى النسب التشريحية لشخوصه حتى تلائم الموضوعات التى ينجزها ، كذلك أبدع السجينى فى مجالات لم يقترب منها مختار مثل المطروقات النحاسية وفن الميدالية ، فضلاً عن تعامله الكثيف مع خامة النحاس .

وفى الجيل الحالى يحتل الفنان حليم يعقوب ( ١٩٣٦ ) مكاناً مرموقاً فى عالم النحاتين ، ليس لتمرده على تعاليم مختار ، بل لمقدرته على استثمار وهضم التراث الفرعونى ، الذى استلهمه واحتفى به مختار من ناحية ، فضلاً عن إبحاره الدائم فى فضاء الفن الحديث العامر بالغريب والمثير من ناحية أخرى .

تخرج حليم فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٦٠ قسم الديكور ، ثم سافر إلى زيورخ بسويسرا عام ١٩٦٤ ليدرس ثلاث سنوات الحفر على الصلب لطباعة البنكنوت وطوابع البريد ، وعندما عاد إلى القاهرة نعح باتجاه التمثال المعدنى البسيط ، وفتنته أشغال الخزف ، رغم أنه ظل فترة مولعاً بابتكار تصميمات خاصة بالحلى من الذهب والفضة .

وقبل أكثر من خمسة عشر عاماً هجر حليم يعقوب هذه الأنشطة كلها وتفرغ تماماً لفن النحت ، بعد أن منحه تنوع المجالات التى أبدع فيها نعمة الدأب ، والجلد ، وسحر الرغبة فى التجديد .

وفى نخبة مختارة قدم حليم يعقوب مجموعة من تماثيله - صغيرة الحجم بشكل ملحوظ - والتى تستلهم المرأة والحصان بشكل أساسى .

وكلنا يعلم أنه ما من فنان استطاع الفكاك من إسار عشق المرأة ، وخاصة جسدها وكنوزه الخفية والظاهرة ، لذا لا عجب ولا غرابة أن ينفعل حليم يعقوب بهذا الجسم الدافئ ، ويسعى لإيجاد صياغة تشكيلية مغايرة للكائن الذى أخرج آدم من الجنة !

وبعكس مختار - الذى استوحى نساءه من فقراء الريف المصرى ، بكل ما يحمل ذلك جسد ممشوق نحيل ، وكبرياء تاريخى مع ميل لمنحهن درجة واضحة من الأناقة والرشاقة - نقول بعكس مختار ، جاءت نساء حليم يعقوب من سطوة الطبقات الاجتماعية المتعارف عليها ، وهائمة فى ملكوت التجريد ، فلا ملابس ، ولا ملامح محددة ، ولنضرب مثلاً بنحوتة « إمرأة جالسة » والتى توضح تحطيم الفنان للمنظومة الفنية التى أسسها مختار ، فقد أطاح حليم بتوازن وسلامة النسب الشريحية للمرأة ، لدرجة أنه تنازل عن طيب خاطر عن صنع الأذرع ! كذلك جاءت السيدة بدون تفاصيل الملامح سواء فى الوجه ، أو منطقة الصدر ، لكنه حافظ على الشكل العام للأرجل .

إن المتأمل فى هذا العمل يلحظ أثر أصابع أو بصمات الفنان على الكتلة كلها ، ذلك أن حليم يشكل الطين بأصابعه ويضغط فى مناطق بعينها ، ثم يقوم بصبّها فى القالب البرونزى ، وهى على نفس الحالة ،

مما يمنح التمثال ملمساً خاصاً يقترب من « العجين » رغم صلادة البرونز ، وربما يستخدم الفنان هذا الأسلوب فى تنفيذ منحوتاته حتى يجعلها أكثر حميمية وليونة .

لكن يجب أن ننبه أن تحرر حليم من صياغات النحت الشائعة لايعنى إهداره لقانون العلاقة بين الكتلة والفراغ ، بل نكتشف مهارته فى إدارة هذا الصراع الأبدى عندما نلاحظ ذلك الفراغ البيضاوى الصغير الذى تكون عند التقاء أرجل المرأة ، وبالتحديد أسفل الركبة اليمنى مباشرة ، ذلك الفراغ الذى يتوازن تماماً مع شكل الرأس أعلى المنحوتة ، كذلك لاحظ معى الخط المتقوس الهابط من يسار الرأس حتى أول الصدر ، والذى نراه صداه فى ذلك الخط الذى يحدد شكل المؤخرة . ودعنا الآن من تلك العلاقة الرصينة بين الكتلة الرأسية المتمثلة فى الرأس والجذع بين الكتلة الأفقية التى استراح فيها نصف الجسد الأسفل .

وفى صياغة مثيرة وفريدة ، أنجز الفنان حليم يعقوب تمثالاً نادر المثال لامرأة أخرى ، بخامة البرونز، لكنه استعاض عن تحقيق كتلة رصينة وقوية ، برقائق من البرونز تشبه الورق أو القماش فى طياته وانسداله ، إنه تمثال « إمرأة من ورق » يؤكد براعة الفنان فى قدرته على التخيل والاختزال من ناحية ، وسيطرته التامة على خاماته العنيدة حتى تتمثل لضرورات موضوعه . إن الساحر فى هذا التمثال هذا الخداع اللذيذ الذى يتمثل فى التداخل الرقيق بين أعضاء وعناصر الجسد وبين حالة الملابس التى أوحت بها حركة المسطحات وليونتها .

وكما فعل حليم فى التمثال السابق ، قلل بشكل واضح من حجم الرأس مع إطالة الجذع كى تعطينا الإحساس بالشموخ والعملقة والقدرة على الاحتواء ، وربما يكون هذا هو التأثر الوحيد بالموروث الفرعونى وبتعاليم مختار !

إن افتتان حليم يعقوب المرأة ، لم يشغله عن اصطياد الجمال فى كائنات أخرى تدب على الأرض ، ولعل الحصان - أحد أجمل وأنبل كائنات الأرض - كان له الحظ الأوفر من تماثيل الفنان .

يختلف حصان حليم عن التاريخ العريق لهذا الحيوان عند الفنانين الذين هاموا به ، فحصان حليم ساكن .. مستقر ، متحرر من تفاصيل الملامح ذى رأس صغير ، وأقدام ممتلئة .. قصيرة كأنها أوتاد ربطته بالأرض .

لاجدال فى أن حصان حليم يعقوب يقترب من الأشكال العرائسية التى تعالج هذا الكائن ، والتى تضحى بانضباط النسب التشريحية ، من أجل التبسيط والطرافة .

وكما فعل الفنان مع المرأة من حيث بصمات يده التى تترك أثراً على جسد المنحوتة ، فعل نفس الشئ مع ذلك الكائن الرقيق ، فمنطقة الرقبة بها انخفاض وكذلك الأقدام الأمامية ، من ضغطة اليد على العجينة قبل الصب فى القالب البرونزى . حليم يعقوب فنان بسيط ، لا يشغل باله بقضايا اجتماعية ساخنة ، ربما لأن الواقع المصرى والعربى

يشهد خفوتاً مريباً على مستوى الأسئلة الكبرى المصيرية ولكنه يذود عن نفسه – وعنّا – عبء الإحباط والملل من خلال بحثه الجمالى القيم فى مجال النحت ، وقد أصاب عند ما ركز مشروعه فى عالم الكائنات الحية ، وبخاصة الإنسان ، ذلك الذى هجره معظم فنانى هذه الأيام بحجج كثيرة ليست آخرها الحداثة وما بعدها !

حليم يعقوب فنان مجتهد ، ذو خيال وفير ، تمرد على وصايا القدماء بحساب ، والتقط من منجزات الفن الحديث بحساب وقدم لنا سبائك ثمينة من البرونز .. رقيقة التنفيذ .. متينة البناء .. فمنحتنا الطرب البصرى المفقود منذ أزمنة .

## الفنان صبحي جرجس

## صهيل النحاس ينسف الطابع السكونى للنحت

الفنان صبحى جرجس ( ١٩٢٩ ) رئيس قسم النحت السابق بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة والذى أطاح بوصايا « مختار » وتمرد على مبالغات السجينى ، اشتق لنفسه طريقاً مغايراً إلى حد كبير .

تعالوا أقول لكم ماذا قدم صبحى جرجس للنحت المصرى . لم ينشغل الفنان بالخامات التقليدية الشهيرة التى تجذب النحاتين دوماً مثل الحجر أو الخشب والرخام ، بل انحاز إلى رنين المعادن كالنحاس والبرونز وأحياناً الحديد . وقد استثمر الفنان إقامته فى حى « القللى » بوسط القاهرة ، وبدأ رحلة التجوال فى شوارع وحوارى « السبتيه » حيث دكاكين تجارة الخردة والورش منتشرة على الجانبين ، وبعينه الثاقبة أخذ يلتقط صبحى قطعاً من بقايا الأجهزة الكهربية أو أحشاء الآلات الضخمة أو أجزاء من معدات السيارة المعروضة عند هؤلاء التجار والمصنوعة غالباً من المعادن .

تلمع عبقرية الفنان هنا فى توظيف هذه القطع من أجل صنع منحوتة تثير الخيال وتمتع البصر ، ففى منحوتة « الرجل والعصا » - والتسمية من عندنا - والمصنوعة من النحاس ، نكتشف صياغة مذهلة للجسد الإنسانى ، صياغة تخاصم التشريح المعتاد والمألوف ، وتعصف بالعلاقات التقليدية بين أعضاء الجسد الواحد والمستقرة منذ خلق آدم !

اسـتطال الرأس الأسطوانى ومـال واتصل بالجـذع - الذى اتخـذ سطحاً شبه مربع ومقوس - بواسطة اسطوانة رفيعة ، بينما استقرت الساقان مع العصا فى الجانب الأيسر للجذع .

إن هذا التـصـمـيم الغـريب يسـتـدعى إلى الذاكرة قـول الشـاعـر الفلسطينى مـحـمـود درويش « لو أسـتطيع .. أعدت ترتيب الطبيـعة » ، وهـا هـو صـبحى جرجس يعيد تخليق الجسد الإنسانى على هواه ! ربما يقصـد الفنان أن يـبين الفـوضى فى هذا العـصـر والتى شـوهت الجـسد الإنسانى وجعلته منقسماً إلى اسطوانات ومساحات هندسية صـارمة ! ورغم غـرابة هـذه المنحـوتة إلا أن الفنـان لم يهـمل القـوانين العـامـة التى يجب تـوافرهـا فـى التمـثـال من خـلال التوزيـع المنسـجم لعـلاقات الكتلة بالفـراغ ، حـيث يوازن الفـراغ الواقع بين أعلى الرأس والعـصـا ذلك الفـراغ المحصـور بين الأقدام على اليسـار والقـوائم جـهة اليمين ، لقد أودى صـبحى جرجس بأناقـة الكتلة ونقائها التى احتفى بها « مـختـار » واحترمـها « السـجينى » ، وتـخفف من تراث الأقدمين ، حتى يتمكن من التعبير الأمثل عن ورطة الزمن الذى نحياه .

قـام الفنان بتلوين بعض المناطق فى التمـثال بواسطـة الأكاسيد ، وفضل درجات من الاحمرار والبرتقالى لإشعال الإحساس بالحركة الذى يتصف به التمـثال ، وإذا كان التمثال السابق - بتكوينه المثير - يمنحنا الشعور بأنه على حافة الانهيار والتفتت برغم ملمسه الناعم نسبياً ، فإن

تمثال « رجل » – والتسمية أيضاً من عندنا – قد جاء أكثر استقراراً ورسوخاً وانضباطا ، برغم استطالة الرأس .

إن رفع اليدين – رغم قصرهما الشديد – أعطى الشعور بأننا أمام عمل « عرائسى » ، وكعادة صبحى المفتون بالغرائب ، فقد صنع هذا التمثال من خلال توظيف ونحت العديد من قطع النحاس الأسطوانية والتى يجدها مهملة عند بائعى الخردة .

إن غرام الفنان بالأشكال العرائسية يتضح أكثر من منحوتاته البرونزية ، ففى منحوتة « كائنات عرائسية » – والتسمية من عندنا للمرة الأخيرة – يطالعنا وجهان غير محورين من حيث الانتماء الجنسى ، هل هما لذكور أم إناث ، حتى الجسد شبه المستطيل محروم من أية تفاصيل ترشدنا على نوع هذين الكائنين ، ولكن تبقى طرافة هذا العمل من حيث صياغة الكتل والتى تنحاز إلى الأشكال الهندسية بوضوح .

فالرأسان ينتميان إلى الدائرة ، والساقان يشكلان مستطيلا مفرغا ، ولقد حقق الفنان درجة من الإحساس بالمنظور من خلال وضع الرأسين ومكان التصاق الرقبة بالكتلة الرئيسية للجسد .

إن ثراء هذا العمل تتجلى فى ملامس الأسطح ، حيث كثف الفنان من النتوءات والتجاويف التى تحقق درجة من الخشونة المحببة فى مناطق الوجوه والرقبة وبعض أجزاء من منطقة الصدر . أما ملامح

هذين الوجهين فقد اتسمت بالبساطة الشديدة والبعد عن « الفذلكة » مثل أعمال الأطفال .

صبحى جرجس فنان صاحب خيال وفير ، عرف كيف يتحرر من أسر « مختار » وتعاليمه ، كذلك انفصل عن الاتجاه الذى أسسه « السجينى » وإن كان قد قام بهضم جيد لتراث القدماء ، مع الاطلاع على أحدث منجزات فن النحت فى العالم ، حتى يتمكن من أن ينتج أعمالاً تخاصم المكرر والعادى ، وتفتح الآفاق أمام انهمار الخيال ، وتدفق الموهبة ، وهذا ما حققه فعلاً بامتياز .

## الفنان محمد رزق

### قصائد من النحاس والحديد

ربما يكون الفنان محمد رزق هو الوحيد الآن الذى آثر أن يقتحم خامة النحاس هذه الخامة العنيدة النبيلة المتمردة من أجل تفجير الطاقات المخبوءة داخلها واستنهاض القيم الجمالية التى يتيحها هذا المعدن المتفرد .

لم يحظ محمد رزق بالتعليم الأكاديمى المنتظم - ويبدو أن هذه النعمة تمكن من استثمارها على خير وجه - لكنه فى عام ١٩٥٩عندما التحق بشركة الحديد والصلب اكتشف أنه مفتون بالمعادن إلى مالا نهاية وأن ممارسة الشعر والقصة التى داوم عليها فترة ، لن تسعفه كى يعبر عن نفسه التعبير الأكمل ، لذا فقد هجر الكتابة الأدبية وأبحر فى سبائك النحاس والحديد ، وقدم لنا فى معرضه الأخير رقم ١٥ قصائد رشيقة من هاتين الخامتين الصارمتين .

ينتمى الفنان محمد رزق إلى تلك النخبة المرموقة من الفنانين المصريين الذن انحازوا إلى فقراء هذا البلد ، وارتأوا أن الفن الذى ينهل من الواقع . دون صخب أو ضجيج - هو الفن الذى يحمل داخله طاقات التأثير المرجوة فى الجمهور العام شريطة أن يتفرد بخصوبة الموهبة ووفرة الخيال - الانسان هو محور أعمال رزق سواء كان رجلا أو امرأة وإن كان هذا لم يمنعه من التعامل مع الطيور والحيوانات الأليفة التى

التصقت بالانسان ، أو التصق بها الانسان مثل الحصان ، الديك ، البطة ... الخ .

## رشاقة النحاس :

لم ينصرف محمد رزق عن القرية المصرية إلا قليلاً ففى لوحة – إذ جاز التعبير « سوق القرية » وهى عبارة عن جدارية من النحاس المطروق ٢٠٢ × ١٠١ سم نجد أنفسنا أمام حشد من الباعة والزبائن والحيوانات والطيور والأقفاص فى قرية مصرية مألوفة ، إن ترتيب العناصر فى هذه القصة المنحوتة تؤكد فوضى السوق من ناحية لكنها تبجل حميمية العلاقات من ناحية أخرى حافظ الفنان على انضباط النسب التشريحية للانسان والحيوان ، وقام بتوفير المنظور ، حيث قلل من أحجام العناصر فى الخلفية لكنه أفلح فى إغناء هذه الحبكة الدرامية بسيل من النتوءات والتجاويف والخطوط المتماوجه والصارمة التى تحدد شكل كائناته ومفرداته بالإضافة إلى إصراره على تنوع ملامس الأسطح من الناعم الأملس حتى الخشن المحبب .

ولأن القرية ونساءها تؤرق الفنان فقد أنجز فى عام ١٩٦٦مطروقة من النحاس بعنوان ( وجوه من القرية ) ١٠٠ × ٧٨ سم وفيها يتخفف رزق من القوانين الأكاديمية المستقرة ، وبدأ يستعيد من النحت المصرى القديم رشاقة الكتل والطابع السكونى الظاهرى ، لكنه أخذ يشحن نساءه الجميلات بحركة رفيقة من خلال العديد من الخطوط اللينة

والمتماوجة التى تستجيب لحركة الشعر فى التحامه مع الشكل التجريدى « للزلع » التى تحملها النساء لا جدال فى أن الفنان محمد رزق قد استطاع هضم الفن المصرى القديم بالاضافة إلى استيعابه منجزات الفن الحديث ، ولعل منحوتة « صمود » التى أبدعها عقب هزيمة ١٩٦٧ تؤكد صواب ما نقول فى هذه المطروقة من النحاس ، قام الفنان بتكثيف مبهر للشعب المصرى من خلال شخصية « فلاح » ذى نظرة غاضبة متوترة ترغب فى التحدى والاشتباك رافضة الهزيمة وبدلاً من أن يلجأ - فى أعماله له من قبل - إلى قوانين الكلاسيكية يصنع منها عمله نجده قد استعان بالمدرسة التكعيبية وقام بتمصيرها - إذا جاز القول - فالوجه متحرر من العلاقات التشريحية الطبيعية ويقترب من الصرح المعمارى ، أما الرقبة فقد جاءت غنية بالتجاويف والتضاريس لتؤكد الصلابة والرسوخ ، كما لو كانت جذع شجرة معمرة .

إن تعدد الأسطح فى الجبهة والصدغ والرقبة والخلفية والملامس والنتوءات قد أكسب العمل ثراء جماليا مدهشاً حيث ساعد على بلورة آسرة للظل والنور من ناحية وعمق الإحساس بقدرة الفلاح ، الشعب على المنازلة من ناحية أخرى .

لا يحبس الفنان محمد رزق نفسه داخل مدرسة فنية محددة ربما لأن الواقع أغنى من هذا الجمود ، وكما يقول الناقد محمود بقشيش فى كتابه النحت المصرى الحديث الصادر عن جمعية نقاد الفن التشكيلى عام ١٩٩٢ :

« يختلف محمد رزق عن الفنانين المصريين في رفضه الالتزام بقالب جامد متكرر فمراحله الفنية تزدحم بالتداخلات الأسلوبية ... ففي معرض واحد نلتقي بأعمال تعكس تعبيرية حرفية إلى جوار مستنسخة إسلامية انجزها بقصد دراسة لون من ألوان الفن الإسلامي .. إلى جوار أشكال تجنح إلى التجريد ... وهكذا » .

## للحديد رونقة ..ولكن :

مثلما انشغل رزق بالنحاس وشغلنا معه ، نراه قد اقترب أيضاً خامة الحديد وأبدع منها منحوتات ضخمة تصلح للميادين والحدائق العامة ، مثلما فعل سلفه الصالح الرائد محمود مختار ١٨٩١ - ١٩٣٤ ، وإن كان مختار لم يتعامل مع المعادن حسب علمنا واكتفى بالحجر والجرانيت والرخام .

توزعت أعمال رزق من الحديد بين عدة مدارس كما أكد بقشيش بحق ففي منحوتة « الكمان الأنثى » ارتفاع ٢٢٠ سم نفاجأ بتحوير جميل لآله الكمان حتى يتكيف جسدها مع جسد انثى لين بشكل تجريدي ، في هذا العمل الصرحي أخلص رزق للتقويسات والخطوط المنحنية التي تبرز كنوز الجسد الأنثوي بتلخيص أنيق ورشيق .

هذا العمل الجميل يخاصم للأسف منحوتة أخرى عبارة عن حصان صنعها رزق من الحديد والنحاس بارتفاع ٢١٠ سم ، هذا الحصان لا يشكل عملاً نحتياً متميزاً ، بل هي محاولة لصنع الحيوان

بالحجم الطبيعى دون بذل جهد إبداعى خاص لذا لم يتعاطف الكثير مع هذا الحصان الذى يمكن أن يقوم بتنفيذه « اسطوات » الورش لافنان كبير بوزن محمد رزق حيث حرم هذا العمل من نعمة الخيال .

بعكس هذا العمل الجامد تدهشنا منحوتة « شاعر الربابة » التى بلغ ارتفاعها ٣١٥ سم ، لقد اتسمت هذه القطعة الفريدة بمهارة فائقة فى التجريد وإقامة علاقات متوازية وتصالحية بين الكتلة والفراغ مع الميل إلى تأكيد عنصر الحركة ، هذا العنصر الذى يشعل العمل الفنى بالحيوية من خلال حركة الذراعين والأرجل واستناد الرأس على ذراع الربابة .

لاجدال فى أن تجربة محمد رزق مع النحاس أوفر وأغزر منها مع الحديد لكن هذا لا يمنع أنه أبدع منحوتات قيمة من الحديد ، وإن كان الرائد جمال السجينى ١٩١٧ – ١٩٧٧ – هو أول من أزاح تراب النسيان عن النحاس ، فإن الفنان محمد رزق هو الوحيد الذى فجر الامكانيات الدفينة لهذا المعدن العنيد .

هذا فنان يحترم الواقع الاجتماعى ، يلهث خلف إنتاج أعمال تسرى فى شرايين جماهير البسطاء .. أعمال لا تعالى فيها ولا عتامة ، يساعده على ذلك الدأب والمثابرة واستيعاب تطور فن النحت على مر العصور .. ولا ننسى طبعاً عشق الجمال ووفرة الخيال .

## منحوتات محمد العلاوى المدهشة

## حكايات حرجة يبوح بها رنين المعادن وصراخ الطين

قليل من الفنانين التشكيليين الذين أقضت مضاجعهم سخونة القضايا الإجتماعية التى تعصف بالمجتمع وتحرضه على البوح ، والأقل هو من جاءت أعماله كاشفة عن الورطة التى تربك هذا المجتمع من خلال صياغة تشكيلية جميلة .

ويعد الفنان د . محمد العلاوى من هؤلاء القلة الذين تهتز جوارحهم بقوة لأى هاجس قد يهدد الوطن ، أو يعرض أبناءه للخطر .

تخرج محمد العلاوى من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة العام ١٩٧١ قسم النحت ونال درجة الدكتوراه من الاتحاد السوفيتى العام ١٩٨٤ ، وشارك بأعماله فى معظم المعارض والمسابقات المحلية والدولية التى تنظمها الدولة ، فضلا عن بعض المعارض الخاصة التى أقامها فى فترات متباعدة .

جاءت منحوتة « المتربصون أو النظام العالمى الجديد » لتكشف ببراعة مدى انغماس الفنان فى خضم الظروف السياسية التى يمر بها المجتمع العربى بشكل عام وعنها يقول : لا يمكن أن أنفصل عن هموم الأمة .. لأن ما يسمى بالنظام العالمى الجديد ، ماهو إلا قوة غاشمة عاتية تتربص بنا .

تتكون هذه القطعة المثيرة من جدار ، به ثلاث فتحات ، كل منها

على شكل مربع تقريباً ، احتل التجويف أو الفتحة العلوية وجه رجل ذى نظرة خداعة .. متربصة .. ترغب فى الانقضاض ، بينما خرجت من التجويفين الآخرين يدا الرجل وهما تقبضان بقوة على الجدار الذى يختفى داخله صاحبها !!

وزيادة فى شحن المنحوتة بمناخ الخبث والدهاء والانتظار المريب ، وضع الفنان طائراً منفر الوجه أقرب إلى النسر أو الصقر على الجدار وفى وضع ينبئ بالشر !! لم يهمل محمد العلاوى فى هذا العمل المثير أصول فن النحت ، من حيث نقاء الكتلة ورسوخها واحتلالها موقفاً مرموقاً فى الفراغ ، بالإضافة إلى الانتقالات الحادة والمفاجئة من مستوى لآخر ، مثل هذه التجاويف ، فضلاً عن احترامه الشديد لانضباط النسب التشريحية للجسد الإنسانى ، برغم أنه لم يسمح بظهور إلا جزء من الوجه والكفين .

إن المتلقى لهذا العمل ، لايمكن له أن يتحرر من سطوة الإحساس بالذعر ، كما لو كان يواجه كمينا محكماً !!

انشغل محمد العلاوى بخامات محددة مثل الطين ، والبرونز ، و « البوليستر » تلك المادة التى يستعين بها أحياناً عندما يريد أن يستغنى عن الطين .

وبعكس المنحوتة السابقة التى شكلها من البرونز نجده فى منحوتة «الصراع » قد جنح نحو خامة « البوليستر » حيث نرى مشهداً مسرحيا

مثيراً عبارة عن ثلاثة رجال يقف كل منهم فوق جدار ، ويدفع كلتا يديه جداراً آخر أمامه ، دون أن يضمهم مستوى أفقى واحد !! إن الحبكة الدرامية هنا شديدة الإحكام والرصانة ، حيث يتخذ كل رجل وضعاً مخالفاً لأوضاع منافسيه من ناحية ، ومن ناحية أخرى يشير هذا الاندفاع نحو إزاحة الجدار ، الذى يعلو قليلا قامة الرجل ، يحدى التوتر الذى يتحكم فى صراع البقاء هذا .

أدار محمد العلاوى « الصراع » - مرة أخرى - « التاريخى بين الكتلة والفراغ فى هذا العمل بمهارة لافتة للنظر ، فالفراغ المتكون بين الرجل الذى يقف على الأرض جهة اليسار والجدار الذى أمامه يتواءم مع شكل الفراغ الذى يحتل المسافة بين الرجل الذى يقف أعلى العمل وجداره ، كذلك انضبط الإيقاع البصرى بين الجدران التى اتخذت زوايا جانبية ، وتلك التى استقرت فى المواجهة ، وقد أصاب الفنان عندما حافظ على سلامة وانسجام العلاقات التشريحية لأبطال هذه الدراما العنيفة ، حيث لم يشأ أن يكسبهم بأية ملابس تفضح وضعهم الاجتماعى ، لأنه كما قال لى ( أنا أعبر عن الإنسان بشكل مجرد ) .

يبدو أن الفنان العلاوى مهموم إلى حد النخاع بالظروف التى تضع الإنسان فى مواجهة الخطر .. أيا كان هذا الخطر فمنحوته « الاختيار الصعب » تحدد بوضوح مدى الكابوس الذى يمكن أن يحيط بالإنسان ، فقد قام بعمل ضخم على قمته اشتبك رجلان فى مواجهة مثيرة وموترة ، وقد تنازعا بقايا عظمة !!

إن الوضع القلق الذى اتخذه كل من الرجلين ، من خلال تقوس الجسد بشكل كبير ! يصيب المتلقى بحالة من الهلع ، خاصة وأنهما معلقان فى الفراغ للسقوط فى الهاوية !

ورغم هذا المشهد الفريد ، لا يحدث فى الواقع ، إلا أن الفنان – صاحب الخيال الوفير – استطاع أن يشعرنا بواقعيته من خلال تناسق جسد أصحاب هذه الدراما . وإمعاناً فى شحن المتلقى بالمزيد من معاشر التوجس والذعر ، قام محمد العلاوى بصنع ملمس خشن لسطح الجدار ، وللرجلين المتصارعين ، والتى شكلت حركة الأذرع والأرجل بينهما ، والفراغ الناتج من تلاقيها الدرجة المدهشة من الاتزان المطلوب فى أى عمل نحتى أو فنى بشكل عام .

محمد العلاوى فنان صاحب قضية ، ينفر من دعاة الفن للفن ، مغموس حتى النخاع فى الواقع الاجتماعى والسياسى ، استثمر خياله الغزير ومهارته الفائقة فى عمل منحوتات تفضح المتربصين بالأزمة وتعبر عن مأساة الإنسان فى العصر الحديث ، وذلك فى صياغات تشكيلية تتسم بالفرادة والأداء الكفء ، لذا لا عجب ولا غرابة أن تأتى أعماله مثيرة للأسئلة ، ممتعة للعين ، سهلة الاستيعاب ، وأعتقد أن هذا أقصى ما يطلب من الفنان فى زمن « المتربصين » !!

## الفنان الرائد زكريا الخنانى

### اقاصيص من الزجاج

الفنان زكريا الخنانى هو الوحيد الذى ارتأى فى الزجاج صديقاً مخلصاً ، فاقترب حذراً ، حتى استطاع أن يروض هشاشته ويكشف سره . لم يشأ الفنان أن يتعامل مع الخامات والوسائط الفنية الشائعة ، مثل ألوان الزيت والماء والأحجار والخشب ، وانحاز لهذه الخامة الفريدة - الزجاج - ذات الخصائص المدهشة ، كى يحقق لنفسه القدرة على استخفاضها من جديد بعد أزمنة هجر وصد ونسيان لقيمها - الزجاج - على يد الفنانين طول القرون الفائتة .

ولد الفنان زكريا الخنانى بالقاهرة عام ١٩٢٠ ، وتخرج فى كلية الهندسة عام ١٩٢٤ قسم الميكانيكا والكهرباء ثم التحق بالقوات المسلحة حتى وصل إلى رتبة لواء عام ١٩٦٨ ، وبعدها ترك الخدمة .

أما افتتانه بالفن فيعود إلى طفولته المبكرة فقد كان أبوه - هكذا قال لى - يعمل مفتشاً لآثار الكرنك بمدينة الأقصر فى أواخر العشرينات ، وكان الطفل زكريا يلهو ويمرح بين جلال المعابد وأبهة التماثيل فانجذب نحوها ، وبهرته هذه المنحوتات ودقة تنفيذها وروعة آدائها .

لكن هذا الميل للفن لم يترجم إلى سلوك عملى إلا عام ١٩٥٥ عندما اكتشف العالم الساحر لفن الخزف ، وقدر أن يتعامل مع الابداع بقوة وإخلاص ، لكن بعد عشر سنوات من الحوار المثمر مع الخزف انفجر

عشقه للزجاج – صديقه الحميم – هكذا يقول عنه ، مبدأ يتأمل المنحوتات الزجاجية التى أبدعها المصريون القدماء ، كذلك بهرته الأعمال الزجاجية الآسرة والتى راجت فى فترات ازدهار الحضارة الإسلامية وفى أثناء ذلك بدأ الخنانى يقرأ عن أسرار هذه الخامة ويزور متاحفها فى أوروبا وأمريكا ، وأخيراً اكتشف أنه لا فكاك من التعامل مع الزجاج مادام شغوفاً به إلى هذا الحد .

## زجاج الفراعنة :

ربما تكون العين الفرعونية الزجاجية ذات اللون التركوازى التى يرجع تاريخها إلى عهد « أمنحتب الأول » ( ١٥٥٠ ق . م ) هى أقدم عمل فنى يثبت أن الفنان المصرى القديم وجد فى الزجاج طاقة للإبداع والتشكيل الفنى أما الدلايات الملونة بالأبيض والأسود فيرجع تاريخها إلى عام ( ١٤٠٠ ق . م ) وبعد ذلك بدأ الحضور القوى لدرجات الأزرق والأخضر والأصفر والبرتقالى لم يلجأ المصريون القدماء إلى صب الزجاج فى قوالب ، بل كانوا يشكلونه كعجينة منصهرة تسمح بالإضافة والتطعيم والتنعيم والتجليخ حتى صنعوا منه الخرز المنظوم بدقة مثيرة وجمال خلاب ، ولم يستخدموا أساليب النفخ التى تتبع أحياناً فى عصرنا الحالى إلا فى العصر الرومانى وعن الفنان « زكريا الخنانى » يقول الناقد مختار العطار نائب رئيس الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى فى كتابه « رواد الفن » : « يبدع زكريا الخنانى تشكيلاته الزجاجية بالطرق المصرية القديمة ، ليس تعصباً لتراث الأجداد العظام .

وإنما لمزيد من التقرب من الخامة ومصادقتها واستئناسها والإحساس بخصائصها ، والقبض على زمامها والتحكم فيها .

وعن طريقة تشكيل الزجاج يقول الفنان ، إنه يستخدم زجاج صودا الجير ، حيث يتم تكوينه فى درجات حرارة مختلفة تبدأمن ٩٠٠ إلى ١٤٠٠ درجة مئوية ، ، وبهذا الأسلوب يحاول الفنان أن يتصور كيف كان المبدع القديم يشكل الزجاج .

## النحت الزجاجى

إذا كان فن النحت يعنى تجسيد شكل ذى ثلاثة أبعاد ، سواء كانت الخامة المستخدمة طيناً أو حجراً أو خشباً ، فإن أعمال الفنان زكريا الخنانى يمكن أن نطلق عليها اسم « النحت الزجاجى » إذ أنها تتخذ نفس الشكل الثلاثى الأبعاد . وعليه يجب دراسة العلاقة بين الكتلة والفراغ ، وملامس الأسطح ، ومقدرة العمل على الإفصاح عن نفسه من كل جانب .

لقد تناول الفنان أشكال متعددة فى أعماله بداية بالأوانى والفازات وحتى الأسماك والحيوانات . مروراً بالإنسان سواء كان رجلاً أو امرأة ، وفى كل هذه الإبداعات يلهث الفنان نحو تحقيق علاقة جمالية آسرة يحققها براعة فى الأداء ومهارة فى التكنيك من خلال ملمس الزجاج المحبوب وشفافيته الفاتنة ، وألوانه الباهرة ، التى تسر الناظرين ، خذ عندك مثلاً منحوتة « الحصان » والتى يبدو فيها احترام الفنان للنسب التشريحية بدرجة كبيرة ، وقد جاءت الخطوط الخارجية التى تحدد

الشكل لينة أنيقة .. تواكب نبل ورشاقة هذا الحيوان الأصيل وبرغم أن الفنان انصرف عن التفاصيل ، إلا أن شفافية الزجاج أثرت العمل ، بحيث لا ينتبه المتلقى إلى غياب التفاصيل الدقيقة للجسد مثل العين وفتحة الأنف وغيرها .

أما منحوتة « عزف فى قاع البحر » فهى تكشف الكثير من سجايا الزجاج ، وهاهما امرأتان تعزفان الموسيقى وقد اتخذتا وقفة رقيقة حالمة ، أكدها الاحتفاء بجسد المرأة وكتوزه الدافئة ، دون السقوط فى مستنقع خدش الحياء العام من خلال توقير « الفورم » ورعاية الملابس المنسدلة ، أما الأسماك التى تحوم فى حركة عفوية حول المرأتين فمنحتنا شعوراً بأننا أمام أسطورة إغريقية سحيقة واللافت للنظر أن الأخطاء التكنيكية فى التنفيذ والتى ظهرت على شكل فقاقيع ، قد حولها الفنان زكريا الخنانى بموهبته المشتعلة وسيطرته على خامته إلى قمية جمالية تشارك فى إغناء العمل الفنى الذى جاء كأنه مغطى بغلالة عذبة من الشمع المنصهر ، لم تخف تعدد الملامس والأسطح الذى حفل به المشهد كله .

لقد وجد الفنان فى تراث الأجداد مادة خصبة يستعير منها ما يناسب مجسماته ، من أول العناصر البنائية التى يحفرها على سطح الفازة حتى الأشكال الهندسية والأسماك والطيور والحيوانات . ينحاز زكريا الخنانى دوماً إلى الألوان الناعمة ، ذات البريق البديع مثل الأخضر الهادئ أو الأزرق الحالم ، هذا اللون صاحب السمعة الطيبة فى تاريخ الفنون الجميلة .

## المتحف الخاص للفنان :

فى قرية صغيرة تابعة لمحافظة الجيزة اسمها « الحرانية » تبعد عن شارع الهرم الصاخب حوالى ٣ كم ، يقع المتحف الخاص بالفنان زكريا الخنانى وزوجته الفنانة عايدة عبد الكريم ، هذا المتحف لم تساهم الدولة فيه بشئ ، بل هو الذى اختار هذا المكان الهادئ منذ عام ١٩٧١م ، ثم قام بتأسيسه ، حيث خصص ركنا للسكن والإقامة وركنا آخر للأفران والمعامل ، أما الركن الثالث فقد صممه الفنان على أن يكون متحفاً دائماً يضم أعماله وأعمال زوجته العاشقة لفن الخزف يتخلل بنايات المتحف مساحات من الخضرة متمثلة فى نباتات الزينة والأشجار وارفة الظل ، والورود وأريجها الفواح ، وبعض الخضروات اللازمة للاستهلاك اليومى مثل الخس والجرجير والخرشوف .

إن الزائر لهذا المكان المدهش ينتابه الذهول لمقدرة الفنان وزوجته على أن يزهدا فى صخب الأيام ، ويتفرغا تماماً للفن ، وعند زيارتى لهذا المكان المرموق ، تعجبت ، وتساءلت : لماذا لاتقوم الدولة بمد يد الرعاية لتطوير هذا المتحف النادر ، وربما يكون الوحيد فى المنطقة العربية .

إن الفنان زكريا الخنانى اختار لنفسه طريقاً وعرة لم يمش فيها أحد من قبل فى العصر الحديث ولكنه بدأ به وعشقه وبموهبته المتفجرة ، عرف كيف ينتج لنا أعمالاً عذبة من الزجاج ، انتشر بعضها فى بيوت محبى الفنون الجميلة والاقتناء ، وبعضها قابع هناك فى متحفه المدهش ينتظر الزوار .

# الفصل الرابع

## (دراما مصرية... بأقل تكلفة)

## الفنان جميل شفيق

## حكايات الحصان الحزين تدير الصراع بين الأبيض والأسود ——

طوال مئات من القرون ، والحصان - ذلك الحيوان النبيل - يحتل موقعاً معتبراً فى إبداعات الأدباء والفنانين ، فقد احتفى به فطاحل الشعراء العرب الأوائل الذين صادقوه وحاربوا واختالوا به ، ومن منا لا يذكر البيت الشعرى بالغ الدلالة الذى وصف فيه امرؤ القيس حصانه أثناء إحدى المعارك الصحراوية الكثيرة :

« مكر . مفرّ . مقبل . مدبرمعاً

كجلمود صخر حطّه السيل من علٍ »

كذلك لم يتمكن الفنانون التشكيليون من مقاومة سطوة الانبهار التى يحققها الشكل الفذ للحصان ، فقد رسمه فرسان عصر النهضة والذين جاءوا بعدهم ، بأسلوب أظهر متانة الجسد ورقته وخيلاءه أحياناً ، وقوة اندفاعه وبطشه وكبرياءه فى أحيان أخرى ، كما زينت صور الحصان بعض الكتب الشرقية والعربية الشهيرة ، مثل « كليلة ودمنة » ، و« مقاومات الحريرى » وغيرها .

أما أحلام البنات التى تدور حول انتظار الفارس الذى يمتطى حصاناً أبيض ويأتى من الغيب ليخطفهن ، فحدّث عنها ولا حرج !! .

لذا لا عجب ولا غرابة أن يأتى فارس تشكيلى هذا ، ويعرض علينا الحصاد الوفير للسباق الذى دخله راضياً مرضياً مع الحصان ، فضلاً عن عناصر وكائنات أخرى سنذكرها فى حينها .

« جميل شفيق » (١٩٣٨) - هو آخر الفرسان الذين فتنهم الحصان - تخرج فى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٢ قسم التصوير ، وقدم أخيراً عدداً من اللوحات التى تحتفى بالحصان بشكل رئيسى .

يجب أن نلفت الانتباه قبل الشروع فى القراءة التحليلية للوحات ، إلى أن الفنان لم يشأ أن يصادق الألوان وإيقاعاتها المتباينة ، وآثر أن يستعين باللون الأسود ودرجاته الظلية فقط على سطح الورق الأبيض ، ربما لأن القاموس اللونى خداع وشكاك بسبب تجاور المفردات اللونية الطازجة والمشتعلة ، جنباً بجنب الألوان الرمادية والباردة ، مما يعوق التعبير الأشمل والناصع عن خلجان الفنان الذى يسعى نحو تحديدها .

فى لوحة « موكب الخيول » - التسمية من عندنا ، لأن جميل شفيق أطلق اسم « رباعيات الخيل والليل » على كل هذه المجموعة - نرى مشهداً خارجاً من كهوف الأساطير ، حيث يمتطى شخص ما - فى الغالب امرأة - حصاناً ساكن الحركة يحتل المساحة الذهبية فى اللوحة .

فى حين التف حوله عدداً من الخيول بأوضاع وزوايا مختلفة ملأوا معظم الفراغ الباقى من سطح العمل ، وقد جاءت قطعة الثياب التى

تخفى وجه بطلة اللوحة وتنسدل أسفل الحصان ، لتضفى على المشهد مسحة من الغموض المثير .

لم يمتثل جميل شفيق للقوانين الخاصة بسلامة واستقرار النسب التشريحية للخيول فقام بعمل عدة مبالغات وتحويران فى الرأس والعنق أو الذيل ، مما حرر العمل من رتابة الواقعية أو المحاكاة ، وأبحر بهذه الخيول فى فضاء الحلم الثرى بالدلالات .

أثبت الفنان فى هذه اللوحة براعة لافتة للنظر في السيطرة على أدواته ، من أول متانة البناء والتصميم الذى تجلى فى رص هذه الكوكبة من الخيول الحائرة ، دون أن يرتبك المشهد برغم أن الفنان استخدم أكثر من منظور فى تنفيذها ، حتى مهارته فى إدارة الصراع اللذيذ بين مساحات النور التى تسعى جاهدة لإزاحة مناطق العتمة ، مثل هذه الومضات البراقة على رجل المرأة المحاطة بسواد الحصان ، أو بعض اللمعان الموزع بحساب رقيق وصارم على أجزاء محددة من أجساد الخيول الهائمة .

إن جميل شفيق يستخدم الحبر الشينى عن طريق قلم « الرابيدو » ذى المقاسات المختلفة تصل من واحدة من عشرة من المليمتر حتى خمسة من عشرة من المليمتر ، وهذا يستدعى أن يتحلى الفنان بصبر بحار قديم حتى يفرغ من ملء مساحات اللوحة والتى تراوحت أحجامها أيضاً بين ٢٥×٢٥ سم ، حتى ٦٠×٨٠ سم تقريباً .

وكما يفعل بعض الأدباء الذين يكتبون قصائد أو روايات مقسمة إلى أجزاء منفصلة ومتصلة فى نفس الوقت ، فإن جميل شفيق قدم عدداً من اللوحات صغيرة الحجم بشكل ملحوظ تحت اسم « رباعيات الخيل والليل » ، كل واحدة مقسمة إلى أربع لوحات متساوية ، اثنان فوق اثنين يفصل كل لوحة عن الأخرى حوالى سنتيمتر واحد فقط .

تعالوا نتأمل معاً هذه التجربة الفريدة ، ففى إحدى هذه الأعمال ، نجد جميل قد سمح للحصان أن يحتل دور البطولة المطلقة فى لوحتين من الرباعية ، واحدة في الجزء العلوى ، والأخرى يسار الجزء السفلى ، أما الرجل والمرأة فقد فاز كل منهما بلوحة بمفرده من هذه الرباعية .

إننا من الممكن أن نتعامل مع كل لوحة على حدة بصفتها عملاً مكتملاً فى ذاته ، ومن الجائز أيضاً أن نكتشف الخيط أو المحور الرابط بين هذه اللوحات الأربعة .

خذ عندك مثلاً الطابع الحزين والموحش الذى يسيطر على أبطال اللوحات سواء كان الحصان أو الرجل أو المرأة ، حيث ينفرد كل عنصر بوحشته ، ولا يؤنس وحشته كائن آخر ، برغم أن اللوحتين التى كانت من نصيب الحصان ، وجدنا حصاناً آخر فى الخلفية ، إلا أنه يعاني أيضاً من ورطة الوحدة ، حيث لم يتبادل أى نظرة مع البطل الرئيسى فى العمل ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى أصر الفنان على التنازل عن التفاصيل الخاصة بملامح كل كائن ، واكتفى بالشكل العام ، فلا

نرى ما يميز ملامح الوجه أو الجسد ، فقط كتل مستقرة تفصح عن طبيعة الكائن المرسوم .

نالت هذه الأمور ، هو ذلك الأداء المرهف الذى يميز طابع أعمال جميل شفيق ، حيث رهافة التصميم ، والأحتفال بمناطق الظل والنور ، وتأكيدها ، فضلاً عن أسلوب التنفيذ المتشابه فى كل اللوحات ، وهو أسلوب « التهشير » أى عمل خطوط صغيرة متوازية وأحياناً متقاطعة ، ويبقى فى النهاية هذه الأناقة التى تشع من كل لوحة على حدة ، ومنها جميعاً أيضاً .

لا جدال فى أن المدرسة أو الاتجاه السيريالى الذى ظهر فى أوائل هذا القرن ، وتحديداً بعد إنتهاء كابوس الحرب العالمية الأولى ، قد وسع من رقعة الإبداع لدى الأدباء والفنانين ، ذلك أن هذا الاتجاه يحتفل بما يسمى بالعقل الباطن ، أو الأحلام والكوابيس التى لا يمكن أن يتخلص منها إنسان ، ومن المعروف أن عالم النفس موفور الصيت « فرويد » قد خطا بهذه القضايا خطوة كبرى إلى الأمام .

وعندما استقر الاتجاه السيريالى من الفنون التشكيلية على يد أحد عباقرة القرن العشرين « سلفادور دالى » (١٩٠٤-١٩٨٩) أصبح لهذا الاتجاه مكان مرموق عند كثير من الفنانين ، وجميل شفيق ، لا شك أنه استفاد من عوالم السيريالية الوفيرة ، وطعم بها لوحاته بدرجة سمحت للمتلقى أن يسبح فى فضائها ممتناً ومسروراً .

« الكراسى الغامضة » هو اسم لوحة تثير العجب ، حيث استولى كرسى خشب على مقدمة اللوحة ، بعد أن تحور المسند إلى شكل رجل وامرأة تعانقا بسلام ، وفى حين أن الخلفية ضمت اثنين من الكراسي على نفس الشاكلة ، فإن الكرسى اتخذ شكل قط متحفز ينظر بشك لهذه الكائنات الغريبة .

ونأتى إلى هذه السمكة الساكنة الموضوعة على الكرسى ، ومعلوم أن السمك يرمز إلى أشياء متعددة ، أولها الخير والرزق ، وآخرها الأنوثة والخصوبة .

إن المرء ليحار حقاً لتقديم تفسير « أدبى » لهذا العمل ، ومادام العمل التشكيلى له لغته الخاصة المغايرة بالطبع عن لغة الأدب ، إذن ليس من الضرورى ولا المنطقى ، أن نقدم نصاً أدبياً موازياً لهذا النص البصرى ، وسوف نكتفى بالإشارات التى سقناها عند تحليل هذه اللوحة .

وتبقى هذه البلاغة التشكيلية التى نفذ بها جميل شفيق لوحته ، من حيث الاهتمام الصارم باتزان التصميم ، الحفاوة بمناطق الضوء ، الاقتصاد الشديد وعدم الإسراف في إبراز التفاصيل الخاصة بالجسد الإنسانى ، ثم أخيراً هذه المسحة الناعمة التى تغلف المشهد كله .

ولأن الفنان الحق لا يمكن أن يظل أسيراً لأسلوب محدد ، لذا ليس من الغريب أن نرى عدداً قليلاً من اللوحات توضح تمرد الفنان نفسه على أسلوبه ، وبحثه الدائم من أجل اصطياد « سكة » جديدة يسير بها ومعها .

وها هى لوحة « الحرية » تفضح توتر الفنان ، فرغم أن المناخ العام الذى سيطر على الأعمال واحد ، إلا أنه هنا قد جنح نحو التحديد أكثر ، بعد أن كانت الضبابية تغلف كائناته ، فالمرأة ذات نظرة حادة ووجه صارم ، متخفف من انضباط النسب التشريحية ، حيث استطالت الأنف والعنق ، واختفت الرقة ، والنعومة السابقة ، كذلك بدا الطائر الذى يرفرف وحيداً فى الفضاء كما لو كان حلماً يداعب الفتاة الحبيسة ، وقد كثفت غابة

الأشجار الشعور بالرهبة والتوتر ، جاء التصميم فى هذا العمل مغايراً ، حيث تكتلت العناصر فى ثلث اللوحة الأسفل ، فى حين لم يخدش الجزء العلوى من اللوحة الأمير الطائر الهائم ، ومع ذلك فإن اللوحة لم تفقد توازنها بسبب هذه المهارة فى توزيع الظل والنور من ناحية ، والتدخل الرشيق للدرجات الظلية من ناحية آخرى .

جميل شفيق فنان صاحب خيال غزير وموهبة منهمرة ، انتبه للحصان وانشغل به ، وقام برسمه وفق صياغات فريدة ومثيرة ، ينتمى إلى تلك النخبة من الفنانين الذين يولون نعمة القص فى اللوحة التشكيلية حقها المنسى ، دون أن تطغى على الأسس التى تحقق للعمل أعلى كفاءة ممكنة من حيث التشكيل وقوانينه . . يساعده على ذلك براعة فى إدارة الصراع التاريخى بين الأسود والأبيض ، لذا فقد جاءت أعماله عامرة بما لذ وطاب للعين والعقل . باختصار « جميل » قدم لوحات « جميلة » !! .

## الفنان فتحى عفيفى

## بلوحاته الحزينة يفضح الاستغلال ويواسى الطبقة العاملة ـــ

لم يقترب فنان تشكيلى حتى الآن - حسب علمنا - اقتراباً عميقاً من الطبقة العاملة ، يعرى من خلاله القشرة المزيفة التى تحول دون كشف العصب الحساس لهذه الطبقة ، ويفضح هول المعاناة اليومية ، التى يكابدها هؤلاء العمال بسبب سطوة النظام البورجوازى ، هذا لا يمنع أن هناك بعضاً من الفنانين العالميين والمصريين قد أبدعوا لوحات تضج بالاحتجاج وتدين الظلم والقهر والاستغلال الذى يقع تحت نيره دوماً الفلاحون والفقراء بشكل عام ، فقد ظهر فى فرنسا مثلاً مع الثورة الصناعية وتبلور المجتمع إلى طبقات واضحة فى منتصف القرن الماضى ، الفنانان « هنرى دومييه » ، « جوستاف كوربيه » اللذان تركا لنا عدداً من الرسوم الملونة تكشف سوء الأحوال التى يعانى منها الفقراء ، ومدى الظلم الذى أدى إلى حرمان الأطفال من حقهم المشروع فى اللهو واستخدامهم فى الأعمال الشاقة التى تحتاج إلى الشباب العفى وفى مصر انحاز الراحلون « عبد الهادى الجزار » (١٩٢٤-١٩٦٦) « وحامد ندا » ( ١٩٢٦-١٩٩٠) ، و« إنجى أفلاطون » ( ١٩٢٤-١٩٨٩) وغيرهم إلى البسطاء من الناس فى القرى والمدن ، ورسموهم وهم محتشدون فى تجمعات ينهش الفقر وجوههم ، ويذل القهر نفوسهم .

ولكن أن يصطاد فنان جموع العمال وهم محاصرون بوجوههم

الشاحبة بين الآلات فى المصانع ، فهذا هو الجديد الذى يقدمه لنا الفنان فتحى عفيفى (١٩٥٠) فى لوحاته الأخيرة ، لم يذهب الفنان إلى أحد المصانع للقيام بزيارة سياحية ثم يعود ليرسم ما رآه ، لا . . لم يحدث ذلك بل حظي الفنان بنعمة الاختلاط مع العمال يومياً ، حيث أنه ينتمى إليهم بسبب عمله فى مصنع الإنتاج الحربى منذ عشرين عاماً وحتى الآن .

وقد أدى عشق الفنان فتحى عفيفى للرسم والفن إلى أن ينال نصيباً معتبراً من الدراسات الحرة فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، وراح بعدها يرسم بغزارة حتى امتلك أصول الصنعة وبدأ يوظفها للتعبير عن رؤاه وأفكاره .

تعالوا أقول لكم كيف رسم هذا الفنان الموهوب عمال القاهرة هذه الأيام ، فى لوحة « عامل بدون رأس » – تسمية اللوحات من عندنا حيث يرفض كثير من فنانى هذا الزمن أن يطلق الأسماء على أعماله بدون سبب منطقى – نشاهد أجزاء من آلة عملاقة ، تحاصر أحد العمال الذى لاح جسده كله إلا الرأس ، فى إشارة إلى جبروت الآلة ،الحديثة وقدرتها على التهام رأس الأنسان من ناحية ، ومن ناحية اخرى إدانة نظام الإنتاج الرأسمالى الذى يجعل العامل مجرد ترس فى آلة ، محروم من العقل والتفكير ! .

استخدم فتحى عفيفى فى هذه اللوحة الألوان الزيتية ، وبالمناسبة

لا يتعامل الفنان كثيراً مع هذه الخامة عندما يعالج موضوع الطبقة العاملة ، وقد أصاب الفنان عندما جعل ملمس سطح اللوحة خشناً كى يتواءم مع بؤس البطل ، ورغم أن اللون الذى يرتديه العامل كان الأزرق الزاهى ، مما يبدو أنه يتعارض مع قتامة الموضوع ، إلا أنه كان متجانساً مع ألوان الماكينة التى تراوحت بين الأصفر والبرتقالى والأحمر المنطفئ ، فضلاً عن مساحات غامقة موزعة بإحكام على سطح اللوحة كى ينضبط التصميم . فى هذا العمل تخفف الفنان من نفوذ « الفورم » الأكاديمى واكتفى بعمل خطوط قاتمة ، لتحديد الشكل الخارجى ، حتى لا يقع المنظر فى مستنقع الفوتوغرافيا المبتذلة .

تتجلى إبداعات فتحى عفيفى عندما يستخدم اللون الأسود على سطح ورق أبيض ، حيث يبدو تمكنه التام من أدواته ، ولعل لوحة « داخل المصنع » تؤكد صواب ما ذهبنا إليه ، حيث نفاجأ بلقطة عامة لساحة مصنع تستوعب عدداً من العمال منثورين بشكل عفوى بين الآلات التى التهمت معظم مساحة اللوحة ، فأينما وليت وجهك تصطدم بالمواسير الضخمة ، والقوائم العملاقة ، والعوارض المهيبة ، بحيث بدا العمال ككائنات مسحوقة لا حول لها ولا قوة أمام هذا النفوذ المهيب للآلات .

يجب أن نلفت الانتباه إلى أن فتحى عفيفى لم يسع إلى اقتناص تفاصيل الملامح لأنى من هؤلاء العمال ، بل قنع بالتحديد العام للشكل الجسمانى الخارجى ، حيث أن انسحاق الإنسان هكذا بين فوضى الآلات الجبارة ، يمحو بالتأكيد خصوصيته وفرديته .

وإذا الفنان فى لوحة « عامل بدون رأس » قد اقترب من المشهد المرسوم بشكل واضح ، مما بدى فى جسد العامل الذى استولى على مساحة معتبره من اللوحة ، فإنه فى هذه اللوحة قد ابتعد كثيراً عن المنظر حتى يمكنه أن ينقل إلينا المناخ العام الذى تحدث فيه عملية الإنتاج ، لكنه عاد من هذه اللحظة البعيدة ليقترب قليلاً ويسجل لنا زاوية أخرى من زوايا عالم الطبقة العاملة الثرى وأثبتها فى لوحة « وقت الراحة » ، وضع الفنان فى مقدمة اللوحة مجموعة من العمال تتناول الطعام الفقير ، بينما جلس أحدهم فى يمين اللوحة منهمكاً فى مطالعة جريدة ، وفى الخلفية استقر عدد آخر على المقاعد ، ولا يظهر لنا فى أى شئ هم مشغولون ، بينما غابة من الآلات فى مؤخرة اللوحة تحيط بالمشهد كله ، فى حين سقط من السقف عدد معقول من « لمبات الكهرباء .

فى هذا العمل ، كما فى العمل السابق احتفى فتحى عفيفى بالمنظور وتأكيد البعد الثالث حتى يمنح لوحاته نبرة واقعية ، ويوضح فى نفس الوقت مدى هشاشة العامل داخل مصنعه ، وفى هذا العمل أيضا ، كما فى السابق ، انصرف عن إبراز التفاصيل الجسمانية ، لكنه أصر على تسجيل كل صغيرة وكبيرة داخل المصنع ، مثل الكراسى ، البراميل ، الزجاجات ، الأزرار . . . . إلخ

ويبقى فى النهاية هذا الافتتان باللون الأسود على سطح الورقة البيضاء ، وقد لجأ الفنان إلى طريقتين فى تنفيذ هذه الأعمال ، الأولى

بالحبر الشينى بواسطة قلم « الرابيد وغراف » وكان نصيب اللوحات المنفذة بهذه الطريقة قليلاً ، أما الطريقة الثانية فهى رسم بأحبار الطباعة على قطعة من الزجاج ثم طبع الورقة فوقها ، بوعد ذلك يقوم الفنان بالحذف والإضافة والتأكيد والتهميش للعناصر والمفردات التى تحتاج ذلك ، حتى تستوى اللوحة أمامه معبرة ومشحونة بالدلالات .

ورغم أن الفنان فتحى عفيفى قد اختار موضوعاً خشناً إلا أنه لم يهمل الأسس الفنية الواجب توافرها فى اللوحة كى تؤتى ثمارها ، فهو يوزع الكتل والمساحات بإحكام ، ويحتفل ببؤر الضوء التى تقاوم سطوة المساحات المعتمة ، ولا يهمل « الفورم » من أجل إشعال الحس الدرامى فى اللوحة ، وأخيراً ينجح فى صنع ملامس خشنة توائم بؤس أبطال لوحاته .

المرة الوحيدة التى حاول فيها الفنان أن يخرج من أروقة المصنع ، لم يجد إلا المنزل المنكمش الجدران الخاص بأحد العمال ، ويبدأ برسم زوجته الشاحبة والمنهكة أمام « طشت » الغسيل ، بينما «وابور» الجاز المتهالك يحمل صفيحة « الغلية » ! ، إن الفنان قدم لنا فى أعماله هذه دراما عمالية حزينة ، فضح فيها الاستغلال الطبقى ، ووهب ورود المواساة للعمال الذين ينهشهم الفقر ، رغم أنهم منتجو الخيرات .

هذا فنان ينتمى إلى النخبة المرموقة من الفنانين الذين تؤرقهم الأوضاع الاجتماعية المختلة وبحكم أنه كان - ولا يزال - يعمل ضمن

صفوف الطبقة العاملة ، فكان من الطبيعى أن يكون هو الأجدر فى التعبير عنهم ، وبخاصة أنه امتلك أدواته الفنية باقتدار .

إن أعمال هذا الفنان تخاصم الشخبطة والاستسهال وتغرس نفسها فى أتون الواقع الاجتماعى ، تفضح الاستغلال ، كما فضحته المقالات التحريضية للثائر الروسى « لينين » فى أوائل القرن . ومن عجب أن تأتى أعمال فتحى عفيفى فى موسم هرولة بيع القطاع العام وتشريد عمال مصر ، جاءت لتصرخ - بفن - صرخة احتجاج فى وجه الفقر والقهر والاستغلال وأغلب الظن أن عنابر المصانع ستردد صدى هذه الصرخة إلى الأبد .

## الرسم الصحفى .... ذلك الفن المظلوم

يبدو أنه ما من مطبوعة صحفية قادرة الآن على الزهد فى فن الرسم الصحفى ، ذلك الفن الذى يرطب جفاف الأعمدة ، ويعين القارئ على الانتقال بيسر ، ومن دون عوائق من موضوع إلى آخر ، ويخفف من ثقل انهمار الحروف والكلمات فى الصفحة ، فضلا عن القيم الجمالية التى يمكن أن يتضمنها الرسم ، خاصة وأن العلاقة بين اللونين الأسود والأبيض تثير دوماً عين القارئ ، وتمنحه الطرب البصرى المنشود ، طبعاً إذا جاء الرسم مكتمل الأركان .

سنحاول فى هذه العجالة أن نقدم قراءة فى أعمال اثنين من الفنانين اللذان يمارسان الرسم الصحفى التوضيحى (illustration) وليس الكاريكاتير ، رغم أهميته القصوى للصحيفة – منذ زمن طويل ، علاوة على مشاركتهما الفنية فى الحركة التشكيلية فى السنوات الأخيرة . نقصد الفنان مكرم حنين من مؤسسة الأهرام العريقة ، والفنان إبراهيم عبد الملاك ، نجم مؤسسة روزا اليوسف ومجلة صباح الخير .

أغلب الظن أن الرسام الفرنسى « هنرى دوميييه » ، هو أول من نشرت الصحف رسومه حوالى منتصف القرن الماضى ، ومن يومها ، زادت المساحات التى ينهبها الرسم فى الجريدة أو المجلة ، وأصبح إهمال هذه الرسوم إثماً كبيراً يهبط بتوزيع الجريدة إلى مستوى متدنٍ .

وفى مصر يعد الفنان الكبير الحسين فوزى (١٩٠٥) رائد الرسم الصحفى بحق ، إذ حرر هذا الفن من سطوة ونفوذ الرسامين الأجانب - أغلبهم يونانيون - الذين كانوا يملأون الصحف المصرية والأجنبية برسومهم التوضيحية ، بدأ الحسين فوزى تقديم معالجات مصرية ممتعة للقصص والأشعار التى تحتويها الجرائد . هذا ، وقد ساعد ظهور « الأفيش » السينمائى والمسرحى فى انتشار الرسوم واستقبال الناس لها ، بالإضافة إلى ما كانت تتضمنه الروايات ودواوين الشعر من رسوم معبرة عن أحداث روائية ، أو كاشفة لحالة شعورية تتخلل القصيدة .

وسرعان ما انضم إلى الحسين فوزى الفنانون حسين بيكار ، منير كنعان ، وبعد يوليو ١٩٥٢ ، اتسع مجال الرسم الصحفى ، واستوعبت الجرائد والمجلات أعمال فنانين بروزا آنذاك أمثال جمال قطب ، صلاح عبد الكريم وطوغان ، ثم طفت على السطح القنبلة التى اسمها مجلة « صباح الخير » عام ١٩٥٦ برئاسة تحرير أحمد بهاء الدين ، والتى منحت الرسم الصحفى - بجانب الكاريكاتير - حضوراً قوياً ، وأفردت

له مساحات لم يحظ بمثلها من قبل سواء فى مجلة أو جريدة ضمت هذه المجلة رسوم جيل حالم محاط بتحولات اجتماعية ضخمة ، وطموح مشروع فى التحرر الوطنى . لقد كانت أعمال جمال كامل ، إيهاب ، البهجورى ، حسن حاكم وغيرهم بمثابة طلقات رصاص فنية أطاحت بالركود الفنى والسكون الصحفى الذى كان مهيمناً قبل ذلك .

# مكرم حنين

## وموسيقى الظل والنور

كان حنين أفندى حنا - والد مكرم - رجلاً يتمتع برحابة صدر ونزوع مشروع نحو الفنون المختلفة ، خاصة وأنه استفاد من علاقته بالعمل مع رجل انجليزى يمتلك محلجاً للقطن فى بنى سويف ، حيث عاش الطفل مكرم سنواته الأولى بعد مولده فى منفلوط بأسيوط . هذا الوالد هيأ لأبنه مكرم فرصة واسعة فى الرسم والشخبطة . كما قامت ناظرة المدرسة الإرسالية الأمريكية ببنى سويف بدور حيوى فى تشجيع مكرم لنبوغه فى الرسم من خلال منحه الهدايا والمكافآت مثل الشوكولاته والأقلام وغيرها .

فى هذا الوقت حوالى عام ١٩٤٥ ، تعرف مدرس الرسم المتفرد « فتحى بكير » على تميز مكرم ، عندما طلب من تلاميذه أن يحولوا بيتاً من الشعر العربى إلى لوحة مرسومة . وقد حقق مكرم فى هذا العمل إنجازاً ملحوظاً . لم يضيع الأستاذ النبيه فرصة اندهاشة بالولد وموهبته ، وسرعان ما قابل حنين أفندى فى مقهى بجوار محطة السكة الحديد حيث اعتاد والد مكرم الجلوس . هناك . . عندما كان يحتسيان الشاى ويدخنان النارجيلة ، شدد مدرس الرسم على ضرورة أن يمنح حنين أفندى ابنه قدراً أكبر من الرعاية والاهتمام فى مجال الرسم ، حتى ينمو الولد وتتفتح مسام موهبته . ولأن حنين أفندى صاحب ذهن مستنير ، تعامل مع اهتمام مدرس الرسم باهتمام أكبر .

يقول مكرم : ( بعد هذه الواقعة . . . اصطحبنى أبى لزيارة هرم ميدوم فى بنى سويف ، فانذهلت ، وشعرت بأن هذا الهرم يصنع حواراً خلاباً مع الطبيعة » .

أما عن انطباعة عندما زار المتحف المصرى - مع أبيه أيضاً - وعمره حوالى ١٢ عاماً فيقول : ( وجدت فى المتحف حياة كاملة موازية لحياتنا العادية ، درجة من الدقة والجمال المذهل ، فأيقنت أننى مفتون بالرسم والفن إلى مالا نهاية » .

وعندما اقترب مكرم من جنون سن المراهقة ، بدأت المرأة في احتلال مخيلته احتلالاً مشروعاً ، أو كما يقول هو : ( أصبحت المرأة سيدة الموقف آنذاك ) . وقد وجد ضالته فى نساء رينوار المشعات بالجمال والنور ، وكانت صورة تلك الأعمال محفوظة فى مكتبة المدرسة ، وعلى الفور بدأ الفتى الأعمال محفوظة فى مكتبة المدرسة وعلى الفور بدأ الفتى فى نقل الرسوم البديعة ، ومحاولة محاكاتها قدر الطاقة . لذا لم يكن غريباً ألا يبدى حنين أفندى أية معارضة تذكر عندما أصر ابنه على الالتحاق بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٥٧ ، رغم أنها لم تكن من الكليات المرغوبة فى هذه الآونة .

## مكرم . . . والأهرام

يعتبر مكرم حنين هو سادس رسام يعمل بمؤسسة الأهرام العتيقة ،

بعد جيل من الرواد أولهم الشيخ عبد المجيد وافى ، ثم كمال الملاخ ، ميشيل جرجس ، رشاد منسى ويوسف فرنسيس - كان التحاق مكرم بالأهرام لحظة فارقة فى تاريخه الفنى ، إذ سرعان ما وجد نفسه مطالباً بعمل رسوم توضيحية تواكب أعمال اساطين الكتاب والشعراء ، مما زاد من وعيه ومعرفته ، نتيجة استيعابه لما يخطه هؤلاء الكتاب ، ولك أن تعرف مثلاً أن رسوم مكرم صاحبت أعمال نجيب محفوظ ، توفيق الحكيم ، د. لويس عوض ، د . حسين فوزى ، د.عبد الرحمن الشرقاوى ، يوسف ادريس ، صلاح عبد الصبور ، محمود درويش ، سميح القاسم ، صلاح چاهين وغيرهم . تعالوا نتأمل بعض نماذج من أعمال الفنان مكرم حنين على مدى ثلاثين عاماً وكلها نشر بجريدة الأهرام .

١- لوحة « العلماء » ١٧×٣٤,٥ ×١٧ ×٣١ ×٣١,٥×٦٥ سم .

رسمت هذه اللوحة عام ١٩٦٥م ، وفيها يتأكد التزام الفنان بالنسب الأكاديمية المنضبطة للوجوه والأجساد ، حيث نرى جهة اليسار عالمين منهمكين فى العمل بين الأدوات والأجهزة المعملية . وفى أقصى اليمين استعار مكرم شكل المنحوتة الفرعونية القديمة ، وحولها الرموز الدالة على عشق الحياة والعلم ، مثل الشمس ومفتاح الحياة ، وبجانب المنحوتة رسم لأحد علماء العصور الإسلامية يتضح لنا من هذا العمل محاولة تجسيد التاريخ العلمى للمصريين ، مما استلزم أن تمتلئ اللوحة بالعديد من المفردات والعناصر فى صياغة توحى بأنها ثرثرة تشكيلية لكن رصانة المعالجة وتأكيد الظل والنور لعبا دوراً ، فى تخفيف حدة هذه

الثرثرة . ورغم أن الفنان قد استخدم الكثير من الدرجات الظلية للون الرمادى ، إلا إنه حافظ أيضاً على حضور بؤر الضوء الصافى والموزعة على سطح اللوحة بمهارة ودقة .

٢- فى لوحة « حاملة الجرة » ٣٥×٥٠ سم ، منشورة عام ١٩٧٢م . نجد الفنان قد انتقل خطوة جريئة نحو التلخيص والزهد فى المساحات والاكتفاء بالقيمة الجمالية للخط ، من خلال امرأة بكامل جسدها تحمل جرة صغيرة . قدم الفنان فى هذا العمل معالجة هندسية تحاول تمصير المدرسة التكعيبية ، باستخدام أكثر من سمك للخطوط . مع إقامة حوار خلاب بين الخطوط الحادة والمستقيمة والتى تشكل الخط الخارجى لجسد المرأة ، وبين الخطوط المنحنية اللينة ، والتى فازت بها طيات الملابس وحلول الفراغات تحت الذراع الأيمن .

وقد وفق الفنان عندما لجأ إلى عمل مساحات صغيرة سوداء تحت الصدر والذراع وأسفل الجرتين . إن هذه البقع القاتمة بدت كما لو كانت نقط ارتكاز ضرورية تسمح للعين بالانتقال من أعلى إلى أسفل بيسر وسلاسة .

٣ - أما لوحة « وجوه نسائية ش ٢٥×١٥ سم ، والتى رسمها مكرم عام ١٩٧٦ مصاحبة لمقال نجيب محفوظ ، فقد انتهج فيها أسلوباً مغايراً ، حيث تحرر من انضباط النسب ، وجنح نحو الفطرية فى الأداء مع تبجيل وافر للخطوط المتوازية .

إن وجوه النساء الثلاثة والمرسومة بعفوية محببة ، قد أحيطت بغابة من الخطوط ذات السمك المختلف في علاقة تفاقم من الخداع البصرى كما عند « فيزاريللي » .

ولأن الصحافة لا تسمح إلا بلونين فقط ، ولأن مكرم ادرك هذه الحقيقة ، فقد بالغ في تشييد مساحات ودوائر سوداء تجرح البياض وتعانقه في نفس الوقت .

٤- لا جدال إن إمكانيات الطباعة الحديثة . سمحت للفنان اليقظ بتطوير اسلوبه واستثمار منجزات العلم ، ولعل لوحة « وجه » ٢٥×٣٤ سم المرسومة عام ١٩٩٢ ، تثبت صواب كلامنا ، فها هو الفنان مكرم يلون بتكنيك أشبه بالتأثير الذى يحدثه سكين الألوان ، حيث خشونة الملمس واضحة وجلية في وجه المرأة ، بالإضافة إلى الانتقال الهادئ من الأسود إلى الرمادى . لا جدال إن إصرار الفنان على ترك مساحات بيضاء من غير سوء عند الوجنة ، أفاد اللوحة تماماً ، حيث ضجت بحرارة الحياة .

٥ – ولأن القصص والروايات التى تنشرها الأهرام ، تسمح للفنان بتقديم قراءة تشكيلية لها ، لا تستلزم بالضرورة اصطياد مشهد محدد والقيام إلى ترجمته – ببلادة – إلى خطط ومساحات ، يصبح على الفنان صاحب الخيال الوفير أن يعرض على قرائه رؤيته الفنية لهذه الموضوعات الأدبية ، مما يثرى من متعة القارئ والمشاهد معاً .

وفى لوحة « المرأة / البنيان » ٢٠×٢٨ سم المنشورة عام ١٩٩٣ ،

نكتشف أن مكرم حنين استعار وجه امرأة هادئ الملامح ، وشعرها الأسود المنسدل ، ليشكل به واجهة منزل !! أما العنق فقد تحول إلى باب عتيق لهذا المنزل وأمامه بضع من درجات سلم فقير !!

إن الفنان هنا يقترض من المدرسة السيريالية خيالها الدفاق ، حيث أشاد علاقات ناجحة بين عناصر متنافرة ولعل الحجارة والطوب في حواف الشعر ، زادت من شعورنا بجدارية المنزلة وصلابته . وكعادة مكرم ، استخدم مهارته في رش مساحات العتمة والضوء بحيث تعطينا نعمة المتعة البصرية ، وفرصة للتأمل الهادئ .

٦ - لم يتخلف مكرم حنين عن ركب الفن ، وبذل مجهوداً جباراً في تطوير أدائه كي يواكب آخر منجزات الفن الحديث ، دون السقوط في « العبثية » و « الشخبطة » ، ولعل لوحة « إمرأة ورجل ش ٣٢×١٤ سم والمرسومة عام ١٩٩٦ ، تدلل على أن الفنان قد اكتسب طوال تاريخه مهارات تكنيكية وشفافية في التنفيذ جلية ومحببة ، . بخطوط بسيطة ومساحات عريضة ومنبسطة من اللون الرمادي حدد أشكاله ، سواء المرأة أو الرجل ، أو القط ناحية اليسار . التزم مكرم في هذا العمل بضرورات التشريح ، ونثر البقع العفوية السوداء بعرض اللوحة ، كما أنه مال إلى إحداث ملامس خشنة أحياناً . أما اللون الأبيض فقد مارس هوايته في الاستحواذ على دور البطولة في اللوحة .

إن الفنان مكرم حنين طوال رحلة إبداعاته الصحفية التي تزيد على ثلاثين عاماً قدم خلالها مئات الرسوم لم يسع إلى التعالي والفذلكة التي

تنفر القارئ وتجلعه ينصرف عن الرسم ، بل حاول جاهداً أن يقدم رسوماً صحفية ، تخاطب عقلية القارئ العادى وتسهم فى الوقت نفسه فى إشاعة مناخ تشكيلى راقٍ وعذب . وإذا كان عدد زوار أكبر معرض لأهم فنان فى وسط العاصمة لا يتجاوز الألف ، فإن رسوم مُكرم حنين يتعاطاها مئات الألوف نظراً للانتشار الضخم الذى تحظى به الأهرام . وقد أدرك الرجل صعوبة المهمة ، فأخلص لعمله ، وطور فى رسومه ، واستفاد إلى أقصى حد من الإمكانيات المهولة للطباعة الحديثة ، حتى جاءت أعماله مشحونة بطاقات إبداعية عالية القيمة ، جيدة التنفيذ .

## ابراهيم عبد الملاك

## طزاجة الوجدان تداعب الحوارى الاتيقة

حظى الفنان إبراهيم عبد الملاك بنعمة النشأة فى حى شعبى عريق ، هو « القللى » فى وسط القاهرة ، لذا ليس غريباً أن نرى الحارة المصرية هي بطلة رسومه المنشورة فى مجلة « صباح الخير » منذ أكثر من ٢٥ عاماً .

فمن خلال هذه النشأة شاهد أبهة الكنائس ، وجلال المساجد ، وتأمل عظمة المنازل العتيقة ، ودلع المشربيات ، ورصانة الأبواب ، دعنا الآن من الحرارة التى يضخها بسطاء الناس فى جوانب الحارة فتشتعل بالصخب والضجيج ، وتصيب الولد بعشق الحياة والناس . أخذته الحارة وأحوالها إلى قسم الديكور بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة راضياً وشغوفاً ، لكنه لم يقاوم ميله نحو الحفر والنحت أيضاً ، ونظراً لنبوغه ، فقد كان هو الطالب الوحيد الذى سمحت له هذه الأقسام بالتواجد والعمل بها ، وتقديم مشروعات مع طلابها لمدة شهرين ، لكن عندما استقر فى تخصصه الرئيسى الديكور ، اكتشف إبراهيم عبد الملاك عبقرية الفنان صلاح عبد الكريم الذى يقول عنه : ( إنه أحد أفذاذ الفن التشكيلى فى مصر فقد مارس كل الفنون ، تعلمت منه النحت والخزف والجداريات والرسم الصحفى وأغلفة الكتب . . إنه فنان شامل ) .

لم يبخس الفنان إبراهيم حق الذين تأثر بهم فى بداية مشواره ،

فيقول : ( أحببت بيكار برقة خطوطه ، بوساطتها وتلخيصه ، وقدرت أعمال حجازى فنان الكاريكاتير حين يعالج الرسم الصحفي ) .

إن سنوات النشأة الأولى وفرت له تأمل الفنون الإسلامية والقبطية ، ومع الدراسة الأكاديمية اقترب بخشوع ومودة من علم الفراعنة المدهش ، حتى كون لنفسه رصيد وافر فى بنك الفن وتاريخه على مر العصور فى مصرنا المحروسة ، ولم يقف إبراهيم عبد الملاك عند هذا الحد ، بل غاص فى بحر فنون الغرب ، يصطاد منه اللآلئ والجواهر ، فانبهر بموديليانى وبول كلى وجذبته أعمال « بوتشيلى » بقوة .

ومازال إبراهيم عبد الملاك حتى الآن يأكل الطعام ويمشى فى الأسواق . . . يجلس على المقاهى . . . يشاهد باستمرار منمنمات الحرفيين في الأحياء الشعبية ... يداعبهم ... ويقيم الحوارات والجسور معهم ، حتى تتجدد روحه دوماً بهؤلاء الناس وهذه المناظر التى عشقها وعشقته ، منحها موهبته ... وصبره ... فأعطته رحيق الفن صافياً عذباً .

**لوحاته ... وإبداعاته :**

١ – لوحاته « امرأتان ... ورجل ش ٢٣×٣١ سم . نجد بانوراما ضخمة ، من المآذن تستولى على أعلى اللوحة ، بينما استحوذ رجل وامرأتان على الجزء السفلى ، وقد جلس اثنان على مقهى فى دائرة منتظمة قرب المنتصف لأعلى .

إن الشغف بالمساحات الهندسية الصارمة ، سواء مربعات أو مستطيلات ، مع إعطاء الخطوط المنحنية واللينة حق الوجود القوى ، أعطى العمل مذاقاً ثرياً ، خاصة وأن اللون الأبيض لم يسمح لأخيه الضد الأسود ، بالتوغل ونهب المساحات ، بل شاركه الحضور وأزاحه عند الضرورة ، كما فى شعر المرأتين والرجل .

يتعامل إبراهيم مع سطح اللوحة بصبر واحترام ، فلا يهمل تفصيله هنا أو هناك ، ويهتم « بالتشهير » الخطوط المتوازية ، لتحقيق الظل ، وإشاعة مناخ متوازن بين المساحات المتباينة . أما المنظور فيتعامل معه بحذر .

٢- من المرات القليلة التى تعامل فيها الفنان مع المنظور باحترام وتقدير ، كانت هذه اللوحة « السوق ش ٢٣×٢٢ سم ، حيث تطالعنا أحد حوارى القاهرة العتيق ، وهى تضج بصخب الباعة وفوضى الناس الذين يحوطهم حوائط المنازل العتيقة ، وجدران الجوامع الأثرية ، إن الإصرار واضح هنا على تأكيد المنظور حيث تقل الأحجام في العمق وتتوه التفاصيل ، بينما أبطال اللوحة فى الأمام فازوا بنعيم الرسم الدقيق ، وكعادته دوماً ، اهتم الفنان بخلق حوار خلاب بين مساحات الغامق والفاتح ، واحترام الفورم النسبية ، والميل إلى البنائية فى التصميم ، ومراعاة الدقة والانضباط فى التنفيذ . ولعل محل الآلات الموسيقية جهة اليمين ، وأجولة الخضروات فى المقدمة تؤكد صواب ما ندّعى .

٣ – مثلما اشتغل كثير من الفنانين بقضية الصراع العربي الإسرائيلى ، اهتم الفنان إبراهيم عبد الملاك أيضاً بجوهرها ونقصد فلسطين المنهوبة . وفى لوحة « تحيا فلسطين » ٢٤×١٩ سم ، نرى المرأة الرمز ، وقد احتل نصف وجهها الأيمن ماسورة بندقية دلالة على ضرورة القوة ، أما الشعر فقد تحور بشكل لطيف ليتخذ شكل صقر وليس حمامة تحيطه دائرة بيضاء من غير سوء ، فى إشارة إلى الرغبة فى الانقضاض وانتزاع الحق – إن المساحات الهندسية فى الخلفية والتى تراوحت بين الأسود والرماديات أفسحت الطريق لتسليط بؤر الضوء في المنتصف حيث شموخ وجه الفتاة الرمز صاحبة الحق . كذلك عزفت منحات الأبواب البيضاء ذات الطراز الإسلامى أسفل اللوحة موسيقى مرغوبة خففت من حجم القتامة حولها . لم يهلث الفنان خلف المنظور الذى يخفى الكثير ، بل أصر على وضع مفرداته فى مستوى واحد ، إذ إن القضية التى يعالجها لا تحتاج ولا تحتمل « مناورات المنظور » ، فهى واضحة وضوح الشمس .

٤ – فى تصميم لطيف وفاتن رغم هندسيته الحادة تأتى لوحة « اغتراب » ٢١,٥×٢٨ سم ، إن نظرة الرجل الحائر تفاقمها هذه السلسلة من الدوائر البيضاء التي تحاصر وجهة ما بينما نظرة شرود المرأة محاطة بقضبان سجن غربتها .

إن إبراهيم هنا وضع المرأة داخل برواز من اللون الرمادى ، كما شدد الحصار على الرجل بدائرة كبيرة من الأسود دلالة على غربة كل

منهما . أما آلة العود الذى يحاول أن يهتك البرواز ويخرج عن النص التشكيلى الصارم من خلال ليونه أوتاره و فربما يعطينا أمل الانفلات من أسر الغربة . إن الغرام بالتفاصيل ودقة التنفيذ من أهم سمات هذا الفنان الذى يقدم دوماً أعمالاً نظيفة . .. أنيقة . . . تدهش المتلقى وتثير فيه السؤال الحائر ... كيف استطاع هذا الفنان تنفيذ هذه اللوحات ؟ .

٥ – ولأن إبراهيم عبد الملاك صاحب خيال خصيب ، وجرأة تشكيلية محمودة ، فقد لفت الانتباه بهذا العمل الرقيق « المرأة والحصان » ١٦×٢١ سم ، حيث حركة الحصان الجموح ذى الرأسين ، تقطعها امرأة كاملة الأنوثة ، بينما شعرها يتحور إلى وجه لامرأة أخرى ، هل يقصد الفنان وصم المرأة بالازدواجية ؟ ربما !!

إن الحلول التى قدمتها الحركة المنسابة لشعر المرأة العليا لتلطيف المساحة الدائرية السوداء ، جاءت ناجحة تماماً ، خاصة وأن هذه الخطوط وجدت لها صدى طيباً وكذلك نفس المردود فى فستان المرأة السفلى .

يتعامل الفنان مع التشريح بتوقير واحترام ، فهو يعرض علينا التزاما أصيلا بالنسب المنضبطة الخاصة بالمرأة والحصان . كذلك يعطى لمساحات النور حقها المشروع فى إثبات الوجود وإثراء المتعة البصرية فها هو الهلال الصغير فى أعلى اللوحة يأتى كى يغلق التصميم ويحكمه ، كذلك هذه المساحة البيضاء شبه الهلالية الفاصلة والرابطة

أيضاً بين الكتلتين الرئيسيتين السوداوين ، صنعت مزيجاً بين عناصر اللوحة بالغ الطرافة والذى يمنحنا الإحساس بأنها أحد مشاهد السحر فى الأساطير القديمة .

إن الفنان إبراهيم عبد الملاك شاعر تشكيلى رقيق ، يمتلك من المهارة وتقنيات الأداء ما يضعه فى خانة مرموقة بين الرسامين الصحفيين ، يجتهد قدر الطاقة من أجل إيجاد حلول وابتكارات جديدة كل أسبوع فى مجلته « صباح الخير » ، يقدمها للقارئ الشغوف بود ومحبة ، يشعل فيه الطاقة المخبوءة للاستمتاع بالرسم وإثارة الخيال الراكد ، مستفيداً من افتتانه بالحوارى والبسطاء ، فاكتسب خفة دمهم وأبدع أعمالاً رصينة كالتاريخ العتيق .

# الفصل الخامس

## (نساء ... وأحزان ... وألوان)

## الرائدة تحية حليم

### فنانة تصطاد نبل المرأة وكبرياء الرجل

يوسف طرابلسي مدرس الرسم السوري هو أول من علم الفنانة تحية حليم (١٩٢٠) أصول الحرفة في الثلاثينات ، أما الفنان حامد عبد الله - الذي تزوجها فيما بعد - فكان صاحب الأثر الأكثر وضوحاً في سنوات التكوين الأولى .

وتبقى لأكاديمية جوليان في باريس ، الدور الحاسم في انتقال تحية حليم من مجرد فتاة هاوية ينعشها قلق الفنانين ، إلى فنانة مستقرة تمتلك ناصية الخط واللون والبعد الثالث بامتياز .

عاشت الفنانة في باريس ثلاث سنوات من (١٩٤٩-١٩٥١) أثناء الدراسة في الأكاديمية إياها ، ومن الطريف أن والدتها هي التي كانت تنفق عليها في هذه الفترة ، وهناك ارتحلت بشغف من متحف لآخر ، واطلعت على آخر أساليب الفن والإبداع . . اعتصرها الاضطراب والقلق الفكري الذي ساد أوروبا بعد انتهاء ورطة الحرب العالمية الثانية .

انحازات الفنانة للبسطاء وأصحاب الحقوق المهضومة ، فرسمت في الأربعينات لوحة « المظاهرة » ، التي تعبر عن ثورة الطلبة والعمال ، ضد الانجليز والقصر ، ولوحة « اللاجئين » التي كشفت الغطاء عن الكابوس الذي يعيشه لاجئو فلسطين بعد الاحتلال الاسرائيلي .

جاءت هذه الأعمال تأثيرية الطابع . منضبطة الإيقاع ، واضحة اللون والتكوين ، مشحونة بحس تعبيرى بليغ .

يقول الدكتور لويس عوض عن فن تحية حليم فى هذه الفترة ( هذه الحساسية الاجتماعية لم تمنعها من استحياء الطبيعة كما فى لوحة « منظر ولوحة على شاطئ البحر الأحمر » ، أو استحياء الصور الإنسانية كما فى لوحة « طفل ولوحة وأمومة » ) .

عندما انتهى العدوان الثلاثى على مصر (١٩٥٦) ، تخففت الفنانة من التأثيرات الباريسية ونعومة الطبيعة ، واحتضنت الإنسان المصرى والعربى المكافح ، الذى وقف يصد هجوم دول طاغية ، صورته بود ، اصطادت أحزانه ، هجرت القوانين الأكاديمية الرتيبة ، وجنحت نحو التعبيرية ، زهدت فى البعد الثالث ، واختارت الخطوط الصارمة مع اقتناص حكيم للألوان الصريحة وصنع ملامس أسطح خشنة .

توجت الفنانة تحية حليم رحلتها الفنية بمرحلة « النوبة » فى أوائل الستينات ، حيث زارت هذه البلدة التى تقع فى جنوب مصر ، قبل أن تنقل الدولة بيوت أهلها ، خوفاً من أن تغرقها مياه السد العالى الذى بدأ العمل فى إنشائه آنذاك .

هناك عثرت على صندوق المجوهرات الثمين الذى يتمثل فى آثار الأجداد ، فامتصت بهدوء ومن دون انفعال عصارة الحضارة المصرية القديمة ، حيث رسوخ التكوين وفخامة المعابد ، وجلال ورشاقة البشر ،

رسمت تحية شح البيوت الفقيرة ، وأحزان الناس دون إغفال كبريائهم .

جاءت أعمال هذه الفترة كاملة الاستواء ، تنتمى ولا تتعالى ، لقد تخلصت من سطوة المنظور الأكاديمى إلا قليلاً ، ومالت نحو الأحمر والجلابيب السوداء ، ولانت لها وجوه الناس ، ثم استثمرت ضوء الشمس المبهر في جنوب الوادى ، كى تؤكد مساحات الضوء التى تنبعث من كهوف العتمة .

أما أعمالها الأخيرة ، فتعرض علينا فيها أكثر من مئة « اسكتش » لأول مرة ، رسمتها ما بين عامى ١٩٤٢-١٩٨١ ، والتى تحتوى أعمالاً بالقلم الرصاص والفحم الألوان المائية و تعالج هذه اللوحات موضوعات عديدة ، من أول أبهة شوارع باريس ونظافتها ، حتى الحزن الأبدى للفلاحات المصريات ، مروراً برشاقة راقصات الباليه ، والمناظر الخلابة الحدائق فى يوغسلافيا سابقاً .

كما تعرض علينا الفنانة تحية مجموعة أخرى من « الاسكتشات » تتناول الجسد الانسانى - الذى فتن الفنانة - من خلال دراسة التشريح ، واحترام النسب والاحتفال بالفورم ، مع ميل واضح لاختيار زوايا متعددة تبرز نبل المرأة وكبرياء الرجل .

ورغم أن « الاسكتش » يعتبر بروفة لعمل كبير ، أو فعل اقتناص لحظة مدهشة بصرياً ، إلا أن « اسكتشات » تحية حليم جاءت فى معظمها مكتملة الأركان ، من حيث إحكام التصميم ومتانته وتوزيع الظل والنور .

ففى لوحة « البنات » — والتسمية من عندنا – نرى صبية من الفقراء ، تقف فى أول المشهد وتنظر للمشاهد بدرجة ما من التحفز ، وخلفها وقفت مجموعة أخرى من صديقاتها يشاركنها النظرة اياها تقريباً .

حافظت الفنانة على انضباط النسب التشريحية ، وأكدت الفورم باستخدام التظليل بالقلم الرصاص ، خاصة من الوجوه ، ولم تهتم كثيراً بتفاصيل الملابس واكتفت بخطوط أفقية وعرضية قوية تحدد الشكل العام لهذه الملابس ، إنه عمل بسيط تنتثر فيه الخطوط بعفوية وسرعة لكن من دون فوضى ، حتى تستطيع الفنانة اصطياد هؤلاء البنات البائسات ونظرتهن التعيسة ويتحقق كمال « الاسكتش » .

تحية حليم التى تعانى المرض الآن . وترقد وحيدة فى منزلها بالزمالك ، تمثل التاريخ الكريم لدور المرأة المصرية فى الحركة التشكيلية ، فلا عجب ولا غرابة أن تحصل على جائزة الدولة التقديرية ، ولا عجب ولا غرابة أن تقتنى أعمالها أهم المتاحف المحلية والعالمية .

## الفنانة زينب السجينى

### ملامح من شجن الانوثة واحوالها

كانت الأميرة بسمة سميحة حسين ابنة السلطان حسين كامل الذى تولى حكم مصر في الفترة ما بين عامى ١٩١٤ و ١٩١٧ ، هى أول امرأة « مصرية » تشارك بأعمالها فى معرض بالقاهرة عام ١٩٢٢ .

بعد ذلك بسنوات قليلة ، بدأت المرأة المصرية تقاسم الرجال بهجة الرسم والتلوين بعد أن وقفوا معاً - الرجال والنساء - فى مواجهة الاحتلال الإنجليزى أثناء الثورة المصرية الكبرى عام ١٩١٩ ، حيث نزعت المرأة عن نفسها حجاب التخلف والجهل وغرقت فى خضم الحياة العامة بتعقيداتها المختلفة ، وتعد السيدات : تحية حليم (١٩١٩) ، جاذبية سرى (١٩٢٤) ، وإنجى أفلاطون (١٩٢٤-١٩٨٩) من أوائل الفنانات اللاتى قدرن هجر المنظومة القيمية المنحطة التى تصنع المرأة فى قاع المجتمع ، والانتماء إلى سحر الألوان وألق الرسم .

وسرعان ما انضم إليهن جيل نسائى تال ، فتنته الفنون الجميلة ، وانخرط فى صراع مع الواقع الاجتماعى / الثقافى ليفرض موهبته ، ووجوده وقد ساعدته التحولات الكبرى فى المجتمع منذ عام ١٩٥٢ على ممارسة الفعل الإيجابى .

ولعل الفنانة د . زينب السجينى (١٩٣٤) من أكثر بنات جيلها اشتغالا وإخلاصاً فى الفن ، حيث منحته رحيق حياتها ، ووهبها هو

التواجد المرموق في واقعنا الفني منذ ٤٠ عاما .

يجب أن نلفت الانتباه ، قبل أي شيء إلى أن الرائد الثاني لفن النحت الحديث جمال السجيني (١٩١٧–١٩٧٧) هو عم الفنانة ، والذي كان له أكبر الأثر على حياتها وفنها ، برغم أنها لم تمارس النحت على الإطلاق ، وفتنت عن طيب خاطر – بالرسم والألوان . قالت لي : « جمال السجيني هو اللي رباني . . كنت الصبي بتاعه . . والموديل اللي بيستلهمه ، أقوام برش التماثيل اللي بينجزها . . وأحضر له الأدوات المطلوبة . . وأظل أراقبه طوال فترة العمل » .

لا جدال في أن هذا التلاحم مع قامة كبيرة مثل السجيني قد وفر الفنانة زينب فرصة الإطلاع على العمل الفني منذ نشأته كفكرة في وجدان الفنان ، حتى ينتصب كامل الاستواء أمام الجمهور . لذا لا عجب ولا غرابة في أن بطلة مقالنا قد أدركت معايير هامة أهملها كثير من فناني هذه الأيام ، مثل الجدية والدأب والمثابرة ، والحذف والإضافة والقلق المشروع حتى يكتمل العمل الفني ، بالإضافة طبعاً إلى تلك النبرة الاجتماعية العالية التي تحتفي بالبسطاء ، والتي حافظ على شعلتها مشتعلة دوماً جمال السجيني .

لقد جاءت منحوتات ومسبوكات وميداليات هذا الرائد العظيم جزءا من – وتعبيرا عن – واقع اجتماعي صاخب وحالم ، وهو واقع الخمسينات والستينات حيث اهتم بالعمال والفلاحين ، مما كان له أكبر الأثر في انتماءات زينب الاجتماعية ، وإن كانت ابنة الأخ قد تخففت من

صدى النبرة الدعائية العالية التى لازمت عمها ، وآثرت أن تقدم عزفاً شجيا وهامسا .

ففى لوحة « السيول » مثلا تدهشنا هذه اللقطة التى تصور الأم وهى مرتكنة على باب جهة اليسار ، وقد التصقت بها بناتها الأربع فى موجه انهمار السيول التى نهبت نصف اللوحة الأيمن تقريباً .

إن هذا التكوين الجرئ والفريد نادر فى تاريخ الفن بشكل عام والتى جعل الأجساد والأطراف تتداخل وتتشابك وتلتحم وتتكوم مع بعضها فى مواجهة كارثة طبيعية تدمر بيت هذه الأسرة البائسة أطاحت زينب السجينى في هذا العمل بانضباط النسب التشريعية المنسجمة ، وصنعت عدة مبالغات فى الأنف والشفاه لكل البنات مما زاد من أجواء الهلع والحزن المنتشرة على وجوهنا . أما أذرع كل شخوص اللوحة ، فقد بدت كما لو كانت قد تخلصت من العظام التى تهب شكل الذراع قواماً متماسكاً ، ربما كى تفاقم الشعور بالانهيار والرخاوة التى لا يمكن أن تصد غضب الطبيعة المفاجئ .

فى هذه اللوحة ، كما فى معظم لوحاتها ، تقتصر زينب السجينى فى استخدام الألوان ويبدو أنها تنفر من استخدام الألوان ببذخ ، إذا بقل الألوان الزيتية الممكنة تشكل عالمها العامر بالإيحاءات والدلالات ، لقد سيطر الأصفر الممزوج أحياناً بلمسات من الأخضر على الأجزاء الظاهرة من اللحم البشرى ، مما أكد الشعور بالمصيبة ، بينما قنعت

باللون البنى والرماديات لتغطى بهما البقاى من سطح اللوحة مثل الشعر المجعد بسبب البلل ، أما حركة لمسات الفرشاة القصيرة المائلة ، فجاءت ناجحة جداً فى تجسيد كيف تتدفق السيول كسهام حادة فى جسد المرأة وبناتها

## المرأة أولاً . . . وأخيراً

حسب علمنا لا يوجد فنان تشكيلى حتى الآن لم يستطع أن ينفلت من أسر جسد المرأة وكنوزه الخفية والظاهرة ، لكن العجيب أن زينب السجينى ، ورغم كونها امرأة ، لم تنفلت هى الأخرى من نفوذ بنات جنسها ، وراحت ترسمهم فى كل اللوحات ، بعد أن نبذت الجنس الآخر ، حيث ينعدم وجود الرجل تماماً فى لوحاتها !!

أخبرتنى بحماس : « لم يكن غياب الرجل أمراً مقصوراً ، أو شيئا قدرته بذهنى ، لكنى أنحاز للمرأة لأنها مظلومة دائماً ، وتحمل أعباء كثيرة . . من العمل والزواج ، ومتابعة شؤون الأطفال والأسرة . . . إلخ .

فى لوحة « البنت وأمها » – تسمية اللوحة من عندنا – نلمح هذا التعاطف الرقيق مع المرأة ، التى تشع نظراتها برغبة فى السلام مع النفس ، بينما تربت بيدها على الجسد الهش لابنتها ، تلعب الأذرع والأطراف دوراً حيوياً فى مجمل أعمال الفنانة ، ربما يعود ذلك إلى دراستها الأكاديمية فى كلية الفنون الجميلة ، حيث حصلت على درجة الماجستير فى « قيم التكوين الزخرفى فى التصوير المصرى القديم » ،

وقامت بدراسة نماذج كثيرة من فنون الأسرات المصرية القديمة . لذا نجد هذا الاستلهام لدور الذراع واليد في التكوين ، حيث أن أعمال القدماء احتفت كثيراً بهذين العنصرين ، لقد شكلت أذرع الطفلة المرفوعة لأعلى عنصر الحركة الرئيسى فى هذا العمل الشجى ، حيث وشت بالرغبة فى أن تتجاوب معها أمها وتحملها !! استفادة زينب السجينى من علاقتها بعمها ، حيث جسدت بألوان الزيت كتلة نقية أشبه بالعمل النحتى ، حتى إن لمسات الفرشاة أو ضربات سكين الألوان التى استخدمتها صنعت هذا السطح الخشن ، بالضبط كما يفعل أزميل النحات فى الحجر ! ! والأعجب أن هذه اللوحة تعطي الإيحاء بإمكانية الدوران حولها ، مثلما يفعل المتلقى عند التعامل مع عمل نحتى ثلاثى الأبعاد !! خاصة وأنها أعتمت الخلفية ، حتى لا تعرف العين عن رؤية هذه المرأة وابنتها !

ولا تنشغل زينب كثيراً باتباع القوانين الأكاديمية المستقرة فى فن التصوير ، فها هى تنصرف عن تحقيق « الفورم » وفقاً لهذه القوانين ، وتكتفى بالظل القاتم عند الحدود الخارجية للعناصر ، وزيادة فى نثر رذاذ الألفة والوئام فى المشهد رسمت عصفوراً صغيراً ناصع البياض استراح على كتف المرأة .

تمتلك الفنانة الكبيرة زينب السجينى جرأة كبيرة فى إزاحة الكثير من الأعراف والتقاليد المستقرة فى عالم الفنون الجميلة ، فمثلاً ، اتفق ضمنياً على أن مساحة سطح اللوحة مربعة أو مستطيلة بنسبة ٢ عرض : ٣ طول تقريباً أو شابه ، ولكن زينب تنجز لوحات بمساحة تصل إلى نسبة ١:٥ تقريباً ، حيث تظهر هذه الأعمال غريبة عن السياق العام الذى تنفذ فيها اللوحات ، كذلك تمتاز زينب بقدرة خاصة من أن ترسم أعمالاً ضخمة جداً يتجاوز طول الضلع فيها ١٢٠ سم ، أو لوحات لا يتعدى طول ضلعها أكثر من ١٥ سم ، وفى كلا الحالتين تقدم لنا عملاً مكتملاً الأركان ، وافى الشروط .

وهكذا يمكن لنا أن نستمتع بلوحة « الجيوكانده المصرية » - بالمناسبة هى التى أطلقت عليها هذا الأسم - التي جاءت فى مساحة طولية بشكل ملحوظ ، حيث تجلس امرأة على مقعد صغير ممسكة بعصفوراً أبيض ، هنا - ويعكس اللوحة الاسبقة - توصد لون الجسد الأحمر مع الملابس ، وإن اختلفت الدرجة ، وهنا استطال الجذع على حساب النصف الأسفل ، دلالة على الشموخ رغم الحزن الذي يطل من العينين الواسعتين ، ويبقى أن زينب السجينى لا تلتفت كثيراً إلى مناطق الإثارة فى جسد المرأة ، حتى لا تغرق فى مستنقع الابتذال ، فالصدر ملموم وبدون الاحتفاء بالاستدارة ، أما منطقة العفة ، فقد حجبها ذلك العصفور النقى ، فى إشارة ربما إلى الطهارة .

وكعادة الفنانة ، لم تول أى إهتمام بالمكان فالخلفية عبارة عن مساحة خشنة الملمس من البني واشتقاقاته بدرجة أكبر من ملمس المرأة ، وقد افتقد المقعد الخشبى حضوره بسبب إصار زينب على التركيز على امرأتها الحزينة ، حتي لا تذهب العين وراء أى عنصر آخر ، خاصة وأنها استلهمت البناء التحتى الذى يبجل الأناقة الخاصة بالكتلة ككل ، ويتخلص من الشوائب والتفاصيل .

لقد مرت زينب السجينى بتجربة مروعة قبل سنوات ، عندما سقطت ابنتها من الدور الخامس وعمرها لا يتجاوز العامين والنصف ، ولا تدخل القدر ، لتحول الأمر إلى فيجعة مزمنة ، وهذا أدى انقاذ حياة طفلتها إلى الولع بالبنات والأطفال .

فعند تأمل لوحة « بنت تجلس على كرسى ، يتأكد لدينا مدى إحساس الفنانة بالطفلة ، حيث أوضحت مدى هشاشتها بالقياس إلى ذلك الكرسي الذى يحتويها ، وفى سبيل تحقيق ،هذا الهدف ، حطمت المنظور ، أو استخدمت أكثر من منظور ، دون أن يشعر المشاهد بأى اضطراب بصرى .

عاشت زينب السجينى صباها الأول فى أحياء القاهرة العتيقة مثل الحسين والظاهر والجمالية وامتلأ بعدها بأبهة المساجد المملوكية ، وعظمة المنازل العثمانية التى تزينها دلع المشربيات ، وأتمت شغفها بالحصول على درجة الدكتوراه فى « أسس تصميم المنمنمة الإسلامية فى المدرسة العربية » .

وقد لاح الافتتان بالفنون الإسلامية قليلاً من أعمالها ، مثل لوحة « شرفة البنات » ، والتى ركزت فيها على شكل الزخارف الإسلامية المصنوعة من الحديد والتى تزين شكل الشرفة أو البلكونة ، لقد جاء هذا التصميم مائلاً بشكل ملحوظ ، مع استخدام ألوان غير مطروقة غالباً من القاموس اللونى للفنانة مثل الأزرق ، الذى غطى مساحة المستطيل خلف البنات ، لا جدال من أن الحوار الدائر بين الطفلة والعصفور ، قد منح اللوحة عذوبة وطلاوة ، وخاصة وأن البنتين الأخيرتين تتابعان هذا الحوار الهامشى بهدوء .

زينب السجينى فنانة حالمة ، ذات خيال منهمر وموهبة متقدة ، اختارت حزن المرأة ورقة الطفلة لتجسدهما علي سطح لوحاتها ، استفادات من فنون الأولية ، وصالحت مدارس الفن الحديث ، فأبدعت أعمالاً متينة التصميم ، سلسلة الإيقاع . أعادت زينب السجينى لقيمة « الموضوع » فى العمل الفنى كبرياءه المجروح ، بعد أن سادت فى الآونة الأخيرة أعمالاً تحتفى بنفايات الورش !! لاحت أعمال زينب السجينى كقصيدة رقراقة تخاصم النثر التشكيلى الرخيص المنتشر هذه الأيام .

عند مشاهدة امرأة زينب السجينى الملتاعة تطل من لوحاتها ، أتذكر قول شاعر الهند الأشهر طاغور : « وشعرت أن دموعها قد تعلمت على المدى لغة الابتسام » . وليس عندى كلام بعد طاغور .

## الفنانة رباب نمر

## لوحات تضج بالعذوبة .. وانهمار الخيال

فى الجيل الحالى ، تحتل الفنانة رباب نمر موقعاً مرموقاً فى الحركة التشكيلية المصرية ، وها هى تقدم لنا باقة ماتميزة من لوحاتها المدهشة فى معرضها الذى أقيم مؤخراً بقاعة « خان المغربى » بالزمالك .

تعالوا أقول لكم أهم الملامح التى تميز أعمال رباب نمر ، أول ما يلفت الانتباه أن الفنانه لم تشغل بالها ولا بالنا بعالم الألوان الطازج والمشتعل وربما الضبابى والمخادع ، وقنعت بالتعبير عن خواطرها التشكيلية باستخدام اللون الأسود على سطح الورق الأبيض ، مما يعنى ضمناً ، النزعة نحو تحديد الأشياء والعناصر والمشاعر بقوة وعدم طمسها بضباب الألوان – أو جرأتها – وخداعها ، أما الشئ الثانى الواجب الالتفات إليه ، هو إصرار الفنانة على إعادة الكرامة المجروحة لقيمة « الموضوع » أو المعنى فى العمل الفنى ، بعد سنوات من الهجر والصد لقيها من قبل العديد من الفنانين – ويبقى ثالث الأمور الهامة فى أعمال رباب نمر ونقصد به تلك الانحياز التام إلى المعنى الذى احتفى به الكاتب الأمريكى موفور الشهرة « ارنست هيمنجواى » فى روايته ذائعة الصيت « العجوز والبحر » ، وهو وحدة الكائنات الحية ، سواء كان الإنسان ، الطيور ، الأسماك ، الحيوانات وحتى الأشجار كلهم فى أعمال رباب إخوة ، ويجب الترحيب بوجودهم على سطح العمل !!!

ففى لوحة « ثنائيات » – تسمية اللوحات من عندنا تيسيراً على القارئ – نفاجأ بكتلة من البشر – لا تفصح رباب فى الغالب عن طبيعة الجنس ، فلا فرق عندها بين الرجل والمرأة ، والكل إنسان – تمثل اثنين ملتصقين أسفل يمين اللوحة ، بينما تنهب شجرة مورقة ذات أفرع متعددة الجانب الأيسر ويتمدد حتى أكثر من منتصف اللوحة العلوى إن بساطة المشهد لا تخفى عمق الدلالة ، والتى تلوح فى هذا الدفء ، الذى ينبعث من تلاقى كائنين ، سواء كانت الكتلة البشرية ، أو الطائرين اللذين يتناجيان أعلى الشجرة ( أرجوك أن تلاحظ معى ثنائيات الأفرع التى تخرج من الجذع الرئيسى للشجرة ) !! لا تحفل رباب نمر كثيراً بالقوانين الأكاديمية فى الرسم واتباعها ، فقد أطاحت إلى حد كبير بانضباط النسب التشريحية ، فى خصام واضح مع محاكاة الواقع ، عندما رسمت بطلى اللوحة ، كذلك زهدت فى عمل المنظور ، أو البعد الثالث حتى يتجلى المشهد كاملاً ولا يتوه فى ضبلاب الخداع البصرى ، ومع ذلك فإن الفنانة احتفلت إلى حد كبير بالفورم ، مع إصرار حميد على عزف موسيقى الظل والنور بحكمة مبراعة ، خاصة وأنها تستخدم قلم الرابيدو وبسنة الدقيق مما يستوجب حساسية مفرطة فى التعامل معه والسيطرة عليه .

من المعروف أن مهارة الفنان تكمن أساساً فى مقدرته على تحطيم المألوف والمكرور والرتيب ، وابتكاره لعوالم جديدة ومثيرة فى عالم الفنون الجميلة تثير الأسئلة وتمتع العين . والفنانة رباب نمر تقدم من خلال

لوحاتها المتعددة خطاباً بصرياً مغايراً يخاصم الشائع وينشد الفرادة . ففى لوحة « غرام في المركب » تدهشنا هذه العلاقات التي تكونت بين البشر والسمكة والطائر ، إنها هنا تذكرنا بقول الشاعر الفلسطينى محمود درويش « لو أستطيع أعدت ترتيب الطبيعة » ذلك أن رباب نمر أخرجت السمكة من البحر ، ووضعتها فى سياق مسالم على القارب الصغير ، فى حين وقف طائر – لا نستطيع تحديد هويته لأن الفنانة تنفر من محاكاة الواقع وتستمتع بإعادة صياغة الكائنات – على أعلى نقطة فى القارب يحمى العاشقين اللذين لاذا بالزواية البعيدة داخل ذلك القارب .

أى رقة . . وأى عذوبة فى هذا المشهد الفاتن ؟ وكعادتها دوماً قامت الفنانة بتبجيل الصراع الأبدى اللذيذ بين مناطق الظل النور ، مع انحياز واضح نحو صنع درجات ظلية متدرجة تيسر الانتقال من المناطق ناصعة البياض إلى المساحات المعتمة .

لأن رباب نمر نالت حظها من الدراسة الاكاديمية – تخرجت فى الفنون الجميلة بالاسكندرية عام ١٩٦٣ قسم الديكور ، ثم حصلت على الدكتوراه من اكاديمية سان فرناندو بمدريد – فرنها تعرف جيداً أصول الصنعة وإمكانية الحفاظ عليها ، دون أن تنسى نصيبها من إنهمار الخيال .

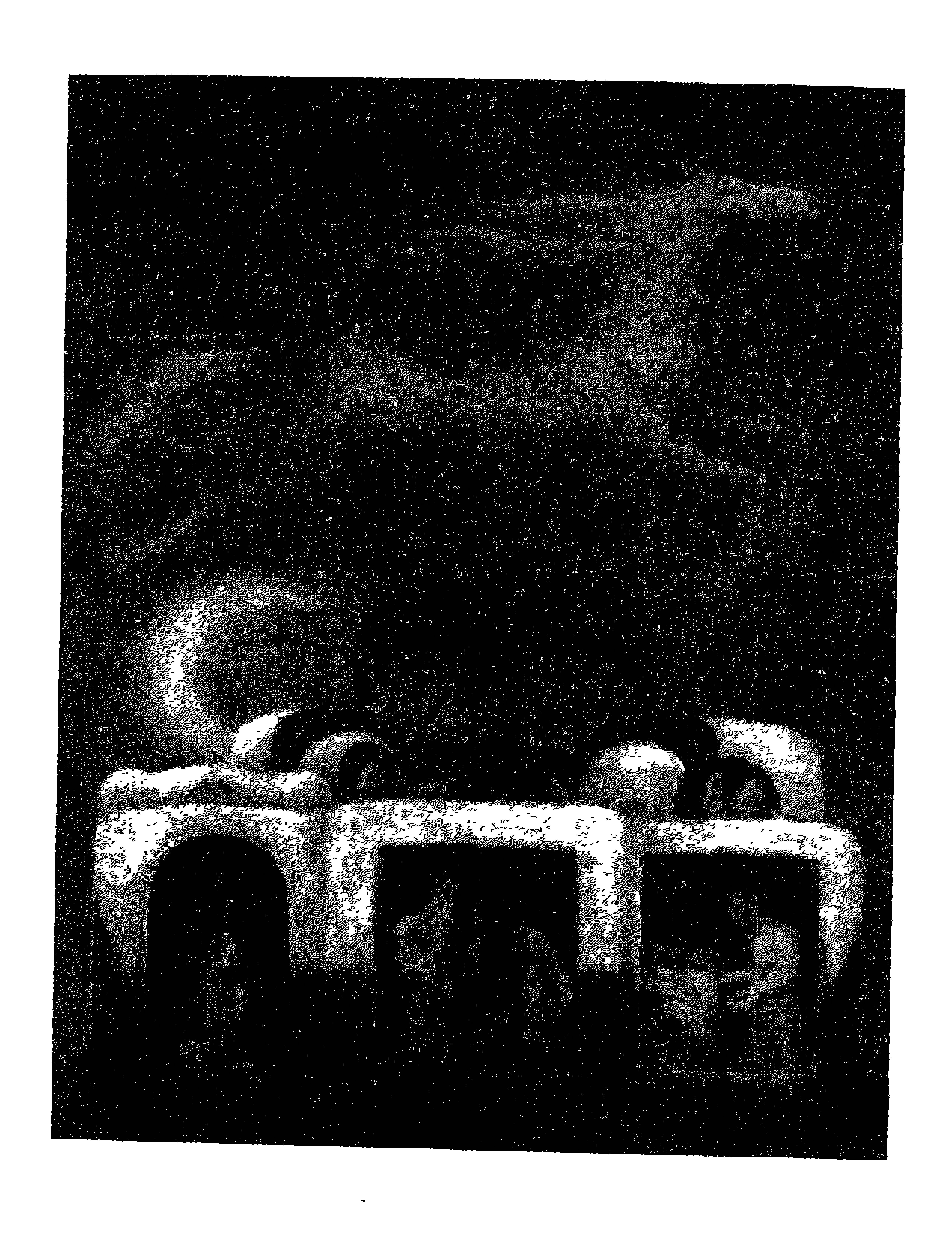
ولعل لوحة « حوار فى أحضان شجرة » تؤكد صواب ما ذهبنا إليه ، حيث نلمس متانة البناء ، وقوة التصميم من خلال هذه الشجرة عديدة

الأفرع والتى قامت بالسطر على معظم مساحة سطح اللوحة ، فى حين راحت المرأة راقدة يحتو فى حوار صوفي مع طائر ، تحت هذه الشجرة .

لو دققت معى فى هذا العمل المدهش لاكتشفت مدى الدأب والمثابرة التى تتحلى بهما الفنانة . حيث راحت بسن ذلك القلم ترسم عناصرها بدقة بالغة وصبر أيوب ، حتى تشكلت هذه العلاقة الصوفية بين المرأة والشجرة والطائر .

يصف الفنان الدكتور محمود عبد الله أعمال الفنانة بأنه : ( عالم رباب نمر ذو الصيغة الرومانتكية هو عالم خاص ، تأتى خصوصيته من كونه عالمها هى ، وتأتى خصوصيته من قدرتها هى على الحلم فوق مسطح الورق الأبيض . . )

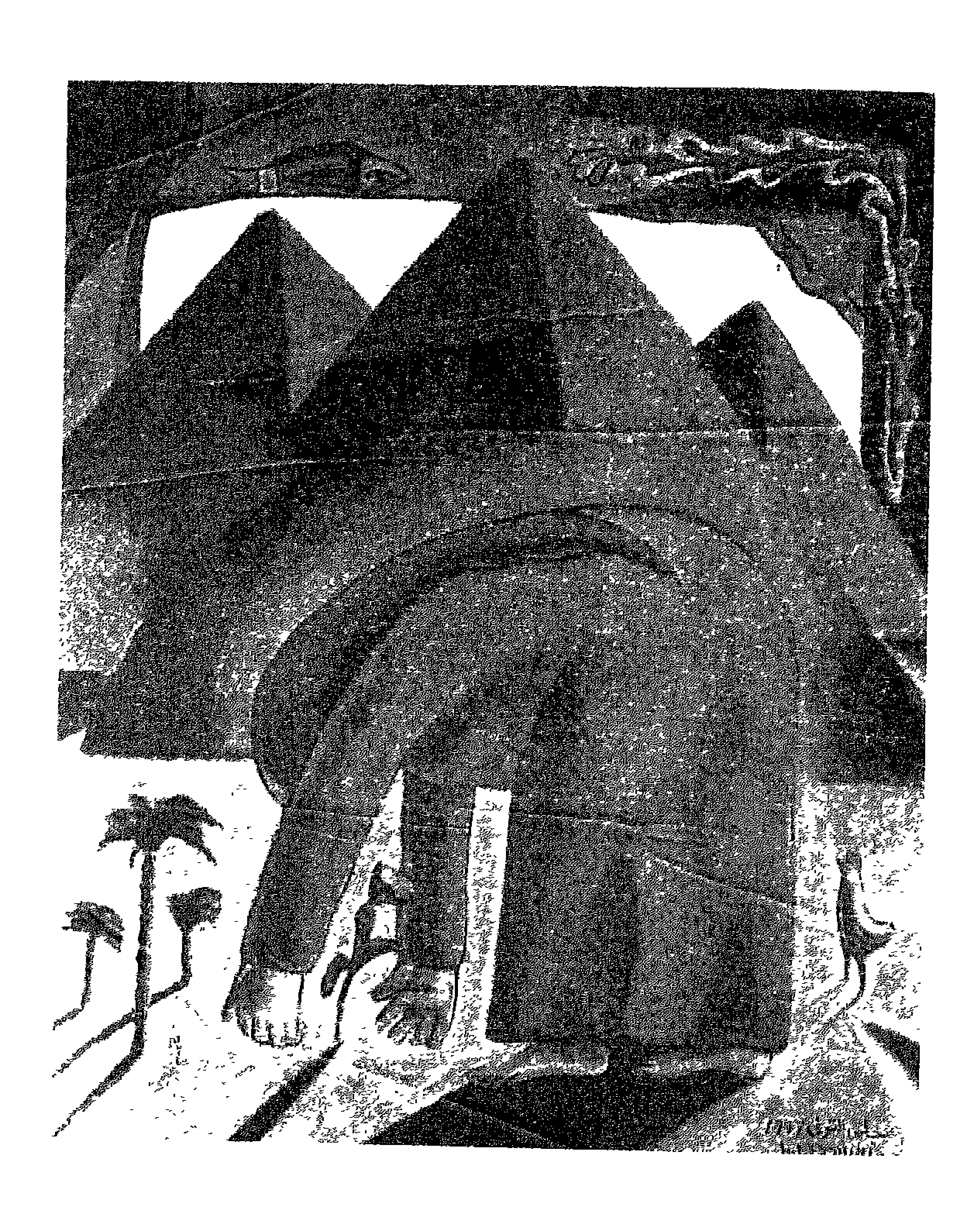
رباب ابنة كريمة الجيل الرائدات من الفنانات المصريات ، ذات خيال غزير . . عاشقة الحياة بكل عناصرها وكائناتها ، لذا لا عجب ولا غرابة أن تأتى لوحاتها عامرة بما لذ وطاب للعين والإحساس والخيال . . تنشع بالحس الصوفى ومصالحة النفس والعالم . . امتلكت مهارة لافتة وصبر بحار قديم ، فأنجزت أعمالا متينة البناء ، متسقة التصميم . . لا ارتباك فيها ولا عتامة بل تفيض بالخير والعفوية ، ومثيرة للتأمل ، وهذا أقصى ما يسعى إليه الفنان أو الفنانة .



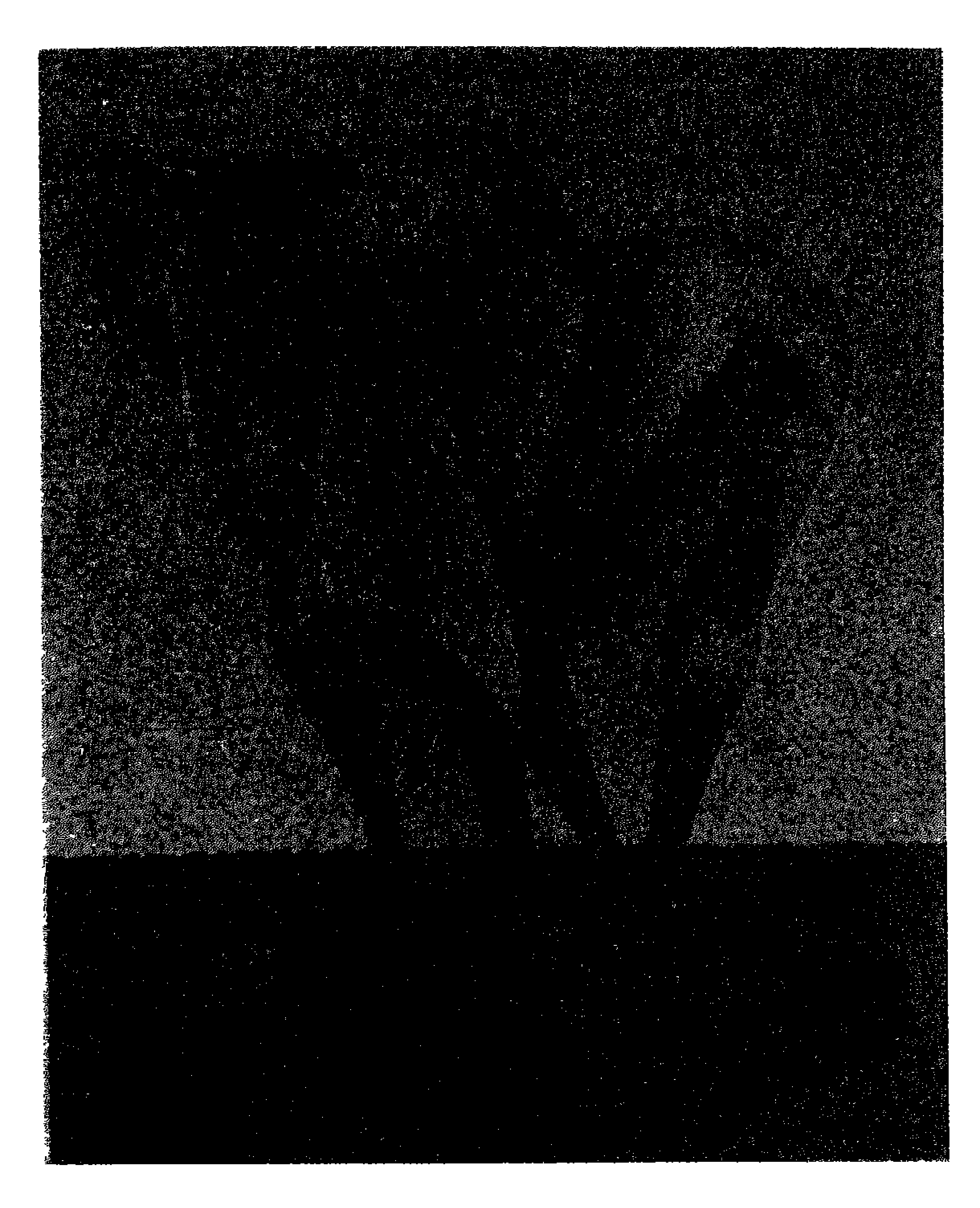
الفنان / صبرى منصور



الفنان / محمد حجى



الفنان / حلمى التونى



الفنان / رائف وصفى



الفنان / محمد الناصر



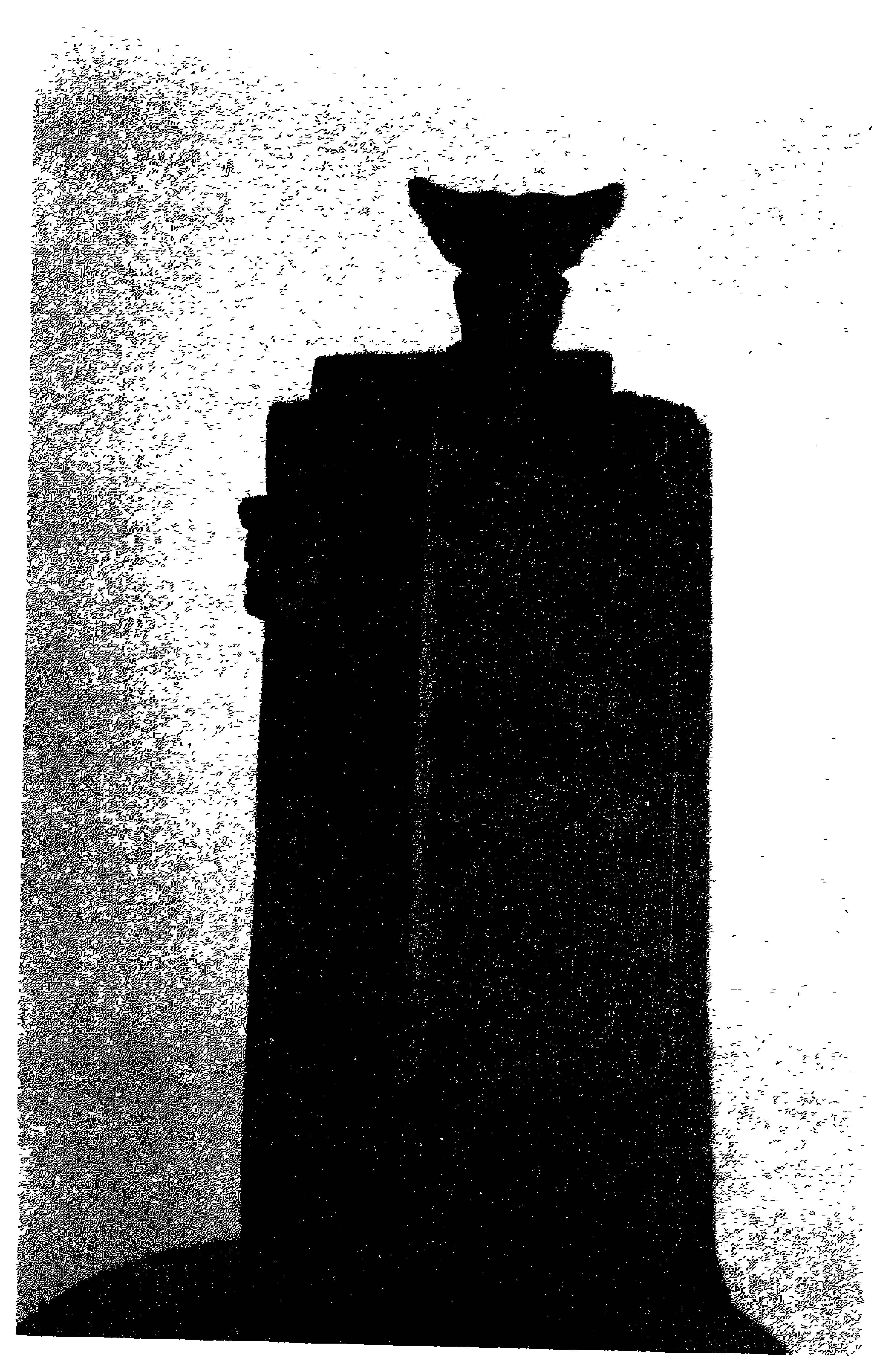
الفنان / منير الشعرانى



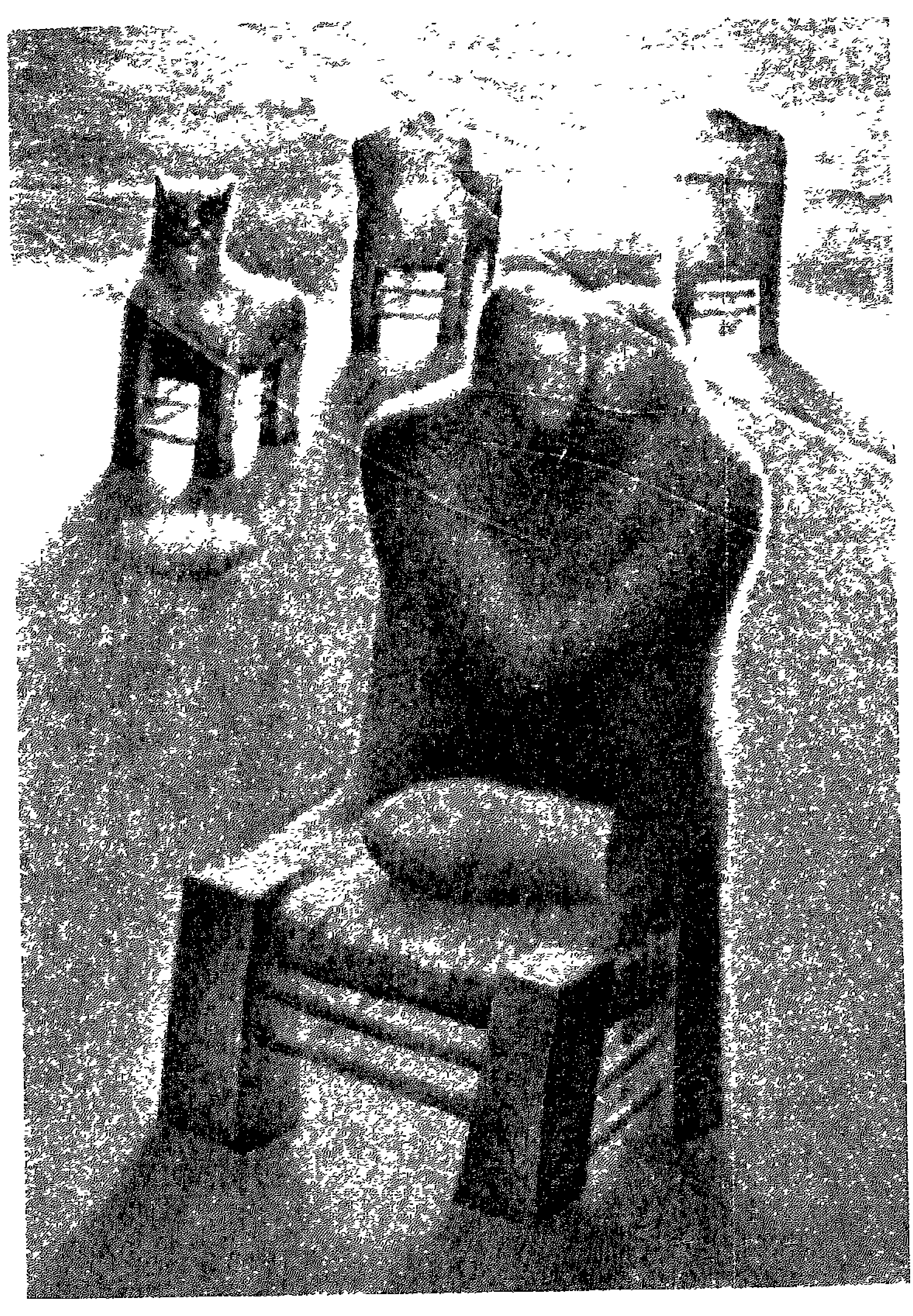
الفنان / حليم يعقوب



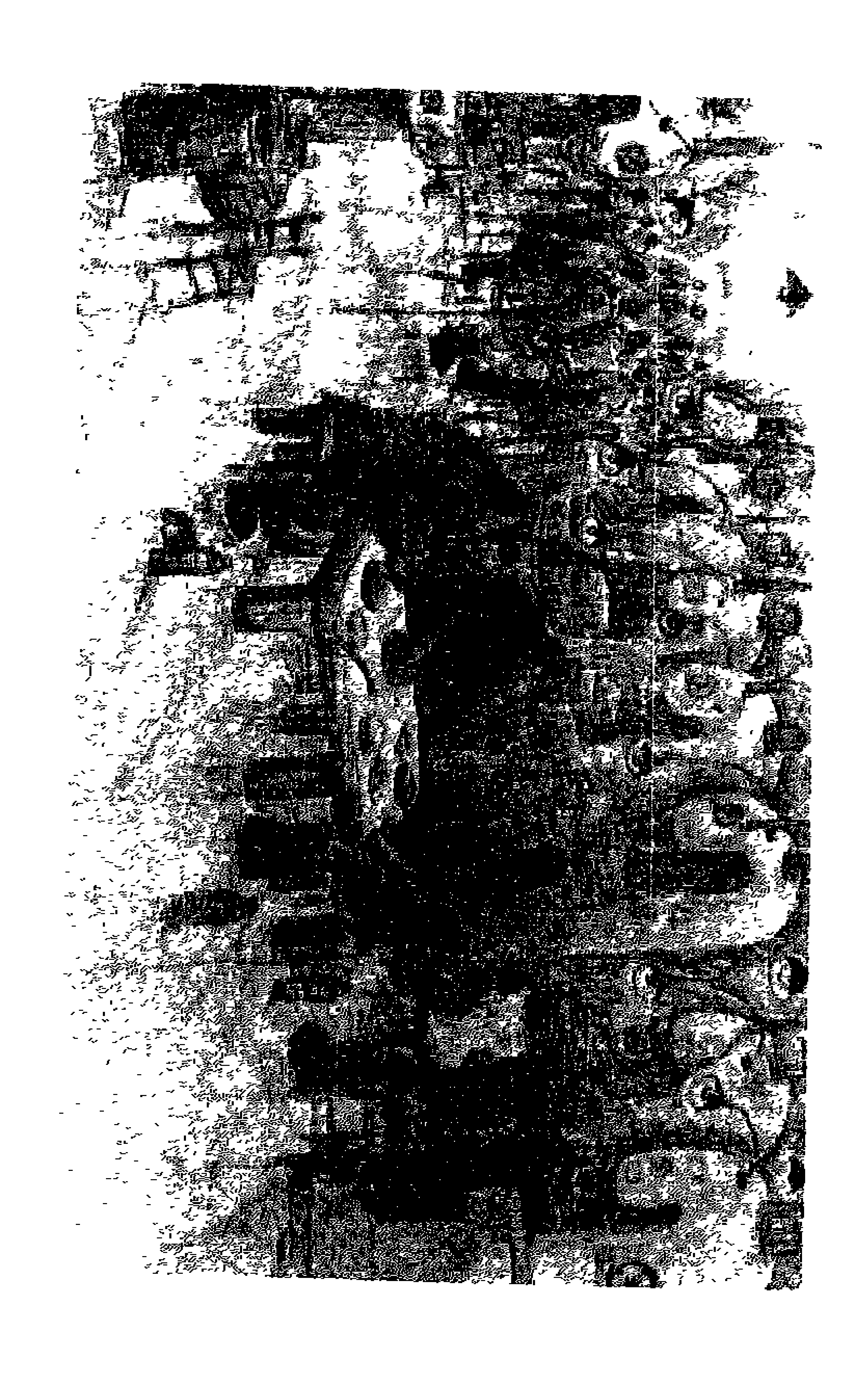
الفنان / محمد رزق



الفنان / محمد العلاوى

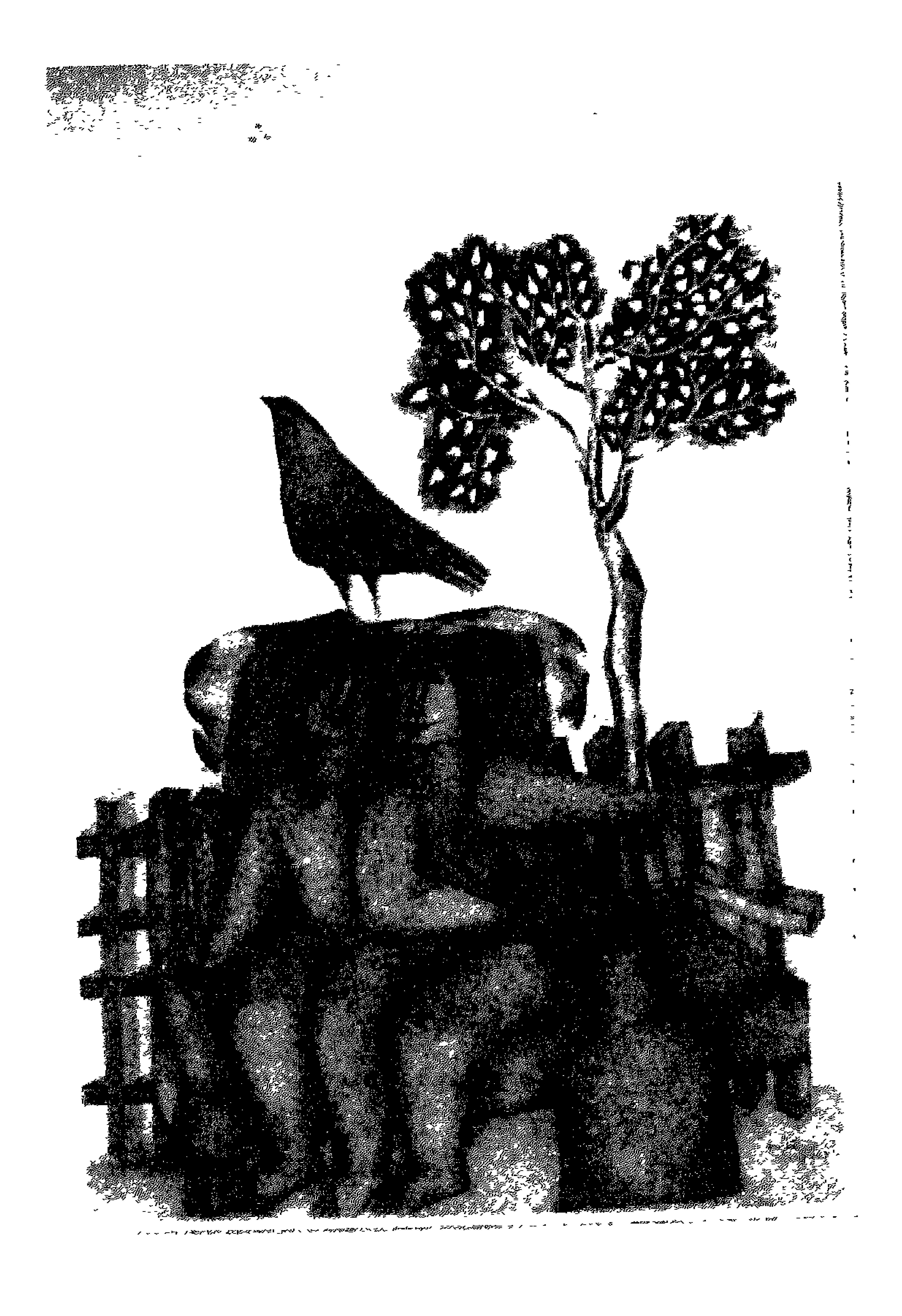


الفنان / جميل شفيق



الفنان / فتحى عفيفى

٢٠٣



الفنانه / رباب نمر

# الفهرس

صفحة

## صدر من الكتاب الأول

| العنوان | النوع | المؤلف |
|---|---|---|
| ١ - صحراء على حدة | قصص | عاطف سليمان |
| ٢ - دراسة فى تعدى النص | نقد | وليد الخشاب |
| ٣ - حدث سراً | قصص | أمينة زيدان |
| ٤ - رسوم متحركة | شعر | صادق شرشر |
| ٥ - ليس سواكما | شعر | عبد الوهاب داود |
| ٦ - احتمالات غموض الورد | شعر | طارق هاشم |
| ٧ - تدريبات على الجملة الاعتراضية | قصص | مصطفى ذكرى |
| ٨ - كلوديوس | مسرحية | محمد السلامونى |
| ٩ - مسرحيتان من زمن التشخيص | مسرحية | محسن مصيلحى |
| ١٠ - لكن | شعر | هدى حسين |
| ١١ - أحلام الجنرال | مسرحية | محمد رزيق |
| ١٢ - حفنة شعر أصفر | قصص | محمد حسان |
| ١٣ - يستلقى على دفء الصدف | شعر | عطيه حسن |
| ١٤ - النيل والمصريون | دراسة | حمدى أبو كيله |
| ١٥ - الأسماء لاتليق بالأماكن | شعر | عزمى عبد الوهاب |
| ١٦ - العفو والسماح | قصص | خالد منتصر |
| ١٧ - ناقد فى كواليس المسرح | دراسة | مصطفى عبد الحميد |
| ١٨ - أطياف شعرية | نقد | عبد الله السمطى |
| ١٩ - أنا | نصوص | غادة عبد المنعم |
| ٢٠ - سارق الضوء | قصص | ليالى أحمد |
| ٢١ - رجع الأصداء | نقد | جليلة طريطر |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٢٢ - شروخ الوقت | شعر | ماهر حسن |
| ٢٣ - أغنية للخريف | قصص | عاطف فتحى |
| ٢٤ - بائع الأقنعة | مسرحية | صلاح الوسيمى |
| ٢٥ - أفراخ الحمام | قصص | شوقى عبد الحميد |
| ٢٦ - كوجهك حين ارتحال الصباح | شعر | خالد حمدان |
| ٢٧ - وشيش البحر | رواية | أمانى خليل |
| ٢٨ - ناصية سليمان | قصص | مجدى حسنين |
| ٢٩ - أغنية الولد الفوضوى | شعر | محمود المغربى |
| ٣٠ - سؤال فى الوقت الضائع | قصص | مدحت يوسف |
| ٣١ - كرحم غابة | شعر | خالد أبو بكر |
| ٣٢ - الآخر | مسرحية | ياسر علام |
| ٣٣ - جمر الأصابع | شعر | أشرف يونس |
| ٣٤ - سقوط ثمره وحيدة | قصص | حسن صبرى |
| ٣٥ - أمسيات عائلية | شعر | سعيد أبو طالب |
| ٣٦ - ملامح وأحوال | نقد | ناصر عراق |

**لجنة الكتاب الأول :**

غير ملزمة بإعادة أصول الأعمال إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٣٦ / ٢٠٠٠



يتميز هذا الكتاب بتحليلات واعية بأسس التشكيل، معتمدة على أسلوب نجح فى أن ينحت لنفسه مفردات بجيد التعامل مع اللوحة. إنه يعطينا بكتابه الأول أملا فى بزوغ جيل جديد من نقاد الفن التشكيلى فى مصر، يملأ الفراغ النقدى الملموس، كما يبشر بإمكان الوصول إلى منظومة قيمية للنقد تجمع بين تقنيات الفن وتمردات الخلق وتحولات الواقع والفكر